



Émilie Oléron Evans

Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique

Demopolis

3. Formation et transformations de l'*ethos* professionnel

DOI : 10.4000/books.demopolis.446
Éditeur : Demopolis
Lieu d'édition : Demopolis
Année d'édition : 2015
Date de mise en ligne : 30 juin 2016
Collection : Quaero
ISBN électronique : 9782354571139



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

OLÉRON EVANS, Émilie. 3. *Formation et transformations de l'ethos professionnel* In : Nikolaus Pevsner, *arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2015 (généré le 26 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/446>>. ISBN : 9782354571139. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.446>.

Formation et transformations de l'*ethos* professionnel

Dans les années 1920 et 1930, l'histoire de l'art n'est pas *a priori* une discipline qui se prête à un transfert entre les pays de langue allemande et le Royaume-Uni, où elle n'a presque pas d'existence institutionnelle. La notion prend une signification différente dans les deux aires culturelles. En Allemagne, l'histoire de l'art s'est progressivement émancipée de l'esthétique pour devenir un sujet à part entière, enseigné à l'Université dans des départements autonomes qui proposent des formations débouchant sur des diplômes, autant de critères définitionnels d'une discipline¹. Le nombre d'enseignants actifs dans les universités de langue allemande est passé de quarante-neuf en 1910 à quatre-vingt-quatre en 1931². En revanche, à la même époque, les études sur l'art menées au Royaume-Uni dépassent rarement la dimension biographique ou technique et sont souvent limitées aux écoles d'art, dans lesquelles on les confie principalement à des enseignants qui sont aussi artistes et architectes. Contrairement à ceux qui partent aux États-Unis, où l'institutionnalisation de l'histoire de l'art est assez avancée dans les années 1930 et où un chercheur à la réputation déjà établie (Erwin Panofsky, par exemple) est accueilli à bras ouverts, la possibilité d'adopter la *Weltanschauung* et les méthodes de l'institution d'accueil ne s'offre donc pas vraiment aux historiens de l'art de langue allemande arrivant en Grande-Bretagne.

On comprend pourquoi, dans ce contexte, le succès du sauvetage en urgence de la bibliothèque Warburg des sciences de la culture (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) par son déménagement de Hambourg à Londres en 1933 s'est imposé dans l'historiographie comme

1. Voir Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986 et Udo Kultermann, *Geschichte Der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, Munich, Prestel, 1990.

2. Voir Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1988, p. 22 et suivantes.

un modèle idéal de déplacement³. Toutefois, il faut rappeler qu'il s'agit du transfert simultané d'une institution et de ses universitaires, et que ces derniers, sous l'influence d'Aby Warburg, s'étaient déjà engagés en Allemagne dans une voie divergente de celle de l'analyse de l'art, faisant d'ailleurs de l'université de Hambourg une enclave culturelle dans le paysage universitaire. Ce phénomène d'enclave se reproduit au Royaume-Uni. À en croire Panofsky, la bibliothèque Warburg en 1934 est « pleine de ce que j'appellerais une « atmosphère d'émigrants ou de réfugiés* » (les lecteurs sont presque exclusivement des Juifs allemands ou hongrois⁴) ».

Il convient de réduire, non la portée des transferts culturels advenus grâce à l'Institut Warburg en Angleterre, mais du moins leur représentativité dans le champ des recherches sur le déplacement de l'histoire de l'art comme institution. Il paraît difficile, par exemple, de défendre aujourd'hui l'argument selon lequel « comme beaucoup d'immigrants, un institut, *dépaysé**, pas exilé dans le sens étroit du terme, mais transplanté de son sol pour servir une différente tradition académique, fit face aux options de l'aliénation, ou de l'assimilation et de l'absorption⁵ ». Les circonstances d'une migration en groupe ne sauraient se comparer au parcours individuel de Pevsner. De plus, l'alternative entre aliénation et assimilation n'a plus cours dès que l'on cesse de voir les cultures des pays d'accueil comme des entités fixes auxquelles les émigrés doivent s'adapter dans un mouvement unilatéral. Il est pertinent de considérer plutôt les changements intellectuels et scientifiques comme des interactions inscrites dans des contextes culturels qui sont eux-mêmes assez fluides pour permettre le changement. Le transfert de la carrière d'historien de l'art de Pevsner relève d'une autre logique, du fait de son isolement. Il se dérobe au cadre notionnel habituel des recherches sur les migrations car il refuse de se voir rangé dans la catégorie de l'exilé, du migrant ou du réfugié. En revanche, il affiche, voire revendique une conscience identitaire forte envers sa profession d'historien de l'art.

3. Voir Dieter Wuttke, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien », *Artibus et Historiae*, vol. 5, n° 10, 1984, p. 133-146.

4. Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *Id.*, *Korrespondenz 1910 bis 1936. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, éd. par Dieter Wuttke, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001, vol. 1, lettre n° 467, p. 737.

5. Dorothea McEwan, « A Tale of One Institute and Two Cities. The Warburg Institute », in : Ian Wallace (éd.), *German-speaking Exiles in Great Britain*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 25-42, ici p. 37.

LA KUNSTGESCHICHTE COMME PARCOURS INITIATIQUE

Une discipline universitaire forme l'élément de cohésion d'un groupe dont l'identité relève d'un *ethos*. L'histoire de l'art allemande est devenue une source de fierté nationale au début du ^{xx}^e siècle, selon une évolution parallèle à la réhabilitation de l'art allemand lui-même, grâce à l'intervention de chercheurs que Pevsner considèrent comme ses modèles, entre autres Georg Dehio puis Wilhelm Pinder. La conscience de groupe des historiens de l'art de langue allemande apparaît dans ce passage d'une lettre de recommandation écrite pour le dossier SPSL de Pevsner en 1933 par l'un de ses collègues à l'université de Göttingen, le médiéviste Percy E. Schramm :

On peut dire que l'histoire de l'art de langue allemande a été dans les trente dernières années l'un des domaines les plus actifs et qu'elle a porté en avant les sciences humaines ; c'est pour cela que je pense qu'un homme comme Pevsner, qui a assimilé cette école de pensée tout entière et a contribué à la développer, serait davantage qu'un *réfugié** de plus qu'on aiderait par générosité, mais bien quelqu'un qui transmettrait quelque chose de personnel et d'innovant⁶.

Convaincu de l'importance de la discipline, en soi et parmi les sciences humaines, Schramm estime que Pevsner a su se faire une place dans la communauté scientifique et sera un digne représentant de l'*ethos* professionnel de cette communauté. Il promet même à la sphère d'accueil un bénéfice considérable, celui d'atteindre grâce à l'apport du jeune universitaire déplacé un niveau de qualité similaire à celui des universités de langue allemande qu'il pose en modèle.

Naissance d'une vocation et lectures fondatrices à Leipzig

Les grandes étapes du parcours de formation d'un historien de l'art sont autant de rites de passage par lesquels le jeune chercheur gagne son entrée dans une prestigieuse communauté d'esprits⁷. Les années de formation de Pevsner correspondent à un parcours initiatique qui le prépare à adopter l'*ethos* de sa profession d'élection, et ce bien avant

6. Percy Ernst Schramm, Lettre de recommandation, 12 octobre 1933, SPSL.

7. Voir l'interprétation des rites de passage proposée par Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, en particulier le chapitre 4, « Betwixt and between », p. 93-105.

son entrée à l'université. À le lire dans les années 1960, il ne se voyait pas embrasser d'autre carrière: « Professionnellement, je savais ce que je voulais à 18 ans. J'assistai à des cours magistraux quand j'étais bachelier⁸. » Pendant sa dernière année de scolarité à la *Thomasschule*, il profite d'un accord avec l'université de Leipzig, qui donne le droit aux élèves de suivre des cours pour se familiariser avec le milieu universitaire et choisir les matières qu'ils aimeraient étudier. Grâce à ce système, Pevsner se prépare intensivement dès 1920 à l'histoire, discipline qui a fait le prestige des universités de langue allemande, et à l'histoire de l'art (incluant l'histoire de l'architecture), discipline émergente qui s'impose progressivement comme l'un des bastions de la culture allemande.

Un tel parcours, écrit-il en 1970, est typiquement allemand: « Devenir un historien de l'architecture en Allemagne au début des années 1920 était une expérience complètement différente de celle qu'on aurait pu vivre en Angleterre ou en France⁹. » Le verbe utilisé dans la citation originale (*to grow up into*) accentue l'impression d'un lien organique avec la discipline: par son éducation, Pevsner se dispose à occuper une place dans une communauté intellectuelle en apprenant ce que lui transmettent les générations précédentes d'historiens de l'art. L'archétype de cette génération est alors Heinrich Wölfflin, et la lecture de ses livres s'impose comme « une évidence » à tout aspirant historien de l'art: « Je l'ai lu quand j'étais au lycée car je savais que l'histoire de l'art serait ma profession¹⁰. »

Leipzig est le lieu idéal où poursuivre les deux pistes parallèles de l'histoire et de l'histoire de l'art car le séminaire d'histoire, fondé en 1877, est l'un des plus anciens en Allemagne¹¹. En 1909, Karl Lamprecht a créé un Institut d'histoire culturelle, favorisant le rapprochement entre l'étude des arts visuels et l'exploration des interactions entre l'art et le contexte plus général de la culture¹². L'initiation simultanée de Pevsner à ces deux matières détermine son orientation ultérieure vers la composante historique des études sur l'art, plutôt que vers les questions d'esthétique.

En marge de son éducation au lycée (*Gymnasium*), Pevsner explore dans ses lectures un arrière-plan historique qui englobe à la fois de vastes

8. Nikolaus Pevsner, [Manuscrit d'un discours tenu devant la Victorian Society], GP 6/135.

9. *Id.*, « Foreword », in: William O'Neal (éd.), *Sir Nikolaus Pevsner: A Bibliography*, compilé par John R. Barr, Charlottesville, University Press of Virginia, 1970, p. viii.

10. *Ibid.*

11. Voir Jens Blecher et Gerald Wiemers, *Die Universität Leipzig 1409-1943*, Erfurt, Sutton, 2004.

12. Voir Matthias Middell, « Méthodes de l'historiographie culturelle: Karl Lamprecht », *Revue germanique internationale*, n° 10, 2011, p. 93-15.

périodes et des aires géographiques très diverses, même si ses notes de l'époque laissent transparaître une curiosité croissante pour l'histoire nationale : parmi les livres qu'il consulte entre l'été 1920 et son entrée à l'université en 1921, on trouve plusieurs volumes du manuel d'histoire allemande de Bruno Gebhardt, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer* (« Histoire impériale de l'Allemagne au temps des dynasties saliennes et Hohenstaufen ») de Karl Hampe et les volumes de la *Deutsche Geschichte* (« Histoire de l'Allemagne ») de Karl Lamprecht (1891-1908) sur la période 800-1500¹³. En approfondissant ses connaissances sur le Moyen Âge, le bachelier se place potentiellement dans une mouvance historiographique en pleine phase d'exploration.

Jusque dans le dernier tiers du xix^e siècle, ce sont surtout la Renaissance et l'art classique qui ont préoccupé les historiens d'art. À l'époque où Pevsner commence ses études, l'art médiéval a intégré progressivement le canon artistique national, grâce à des historiens pionniers comme Georg Dehio, Wilhelm Vöge et Adolph Goldschmidt¹⁴, qui seront suivis notamment par Wilhelm Pinder. Ces lectures attentives font percevoir une intention de se tenir au courant des avancées les plus récentes de la recherche contemporaine. Ce n'est pas un savoir purement cumulatif que Pevsner s'efforce d'acquérir ; il identifie aussi les grands courants de pensée dans lesquels il devra lui-même se placer, une fois devenu chercheur en histoire de l'art.

Pevsner découvre Max Dvořák (1874-1921)¹⁵ en lisant l'article « *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* » (« Le mystère de l'art des frères Van Eyck ») de 1904¹⁶. Le questionnement méthodologique que formule Dvořák en introduction est le modèle d'une démarche historiographique consciente des enjeux posés par la constitution d'une discipline, de ses règles et de ses méthodes. Réfutant l'idée selon laquelle le style naturaliste des frères Van Eyck était une apparition soudaine dans l'art de l'époque, l'essai pose l'historicité de l'évolution artistique :

13. Voir Bruno Gebhardt, *Handbuch der deutschen Geschichte*, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1901 ; Karl Hampe, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1909 ; Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, Berlin, Weidmann, 1891-1909. Source des carnets de prises de notes sur les ouvrages cités : GP 4/79.

14. Voir Kathryn Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

15. Voir Hans Aurenhammer, « Max Dvořák (1874-1921) », in : Ulrich Pfisterer (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, vol. 1 : *Von Winckelmann bis Warburg*, Munich, Beck, 2007, p. 214-226.

16. Pevsner, « Dvořák Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », GP 4/89. Voir Max Dvořák, « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 24, 1904, p. 161-317.

Toute configuration historique est un maillon dans une chaîne d'évolutions historiques particulières et conditionne le même matériau à travers la progression des configurations (ainsi sont formulés le prédicat et la justification de la science exacte moderne). Sans cela, ce serait une farce¹⁷.

La lecture de cet article indique en outre un début de familiarisation avec les travaux de l'école viennoise¹⁸ qui est très représentée dans la bibliothèque que Pevsner se constitue à partir de ses années d'études.

Dans les années 1920, cette bibliothèque contient de nombreux ouvrages théoriques sur l'histoire de l'art et de l'architecture, mais aussi des livres descriptifs et didactiques, dont le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (« Manuel des monuments allemands ») de Georg Dehio et Ernst Gall¹⁹, ainsi que des guides d'architecture locale et des guides touristiques comme le *Baedeker*. La capacité à localiser les œuvres d'art et les monuments d'architecture tient donc déjà une place majeure dans l'ensemble des connaissances rassemblées par l'aspirant historien de l'art. On peut y voir un signe avant-coureur de l'importance donnée ultérieurement à l'espace et à la géographie de l'art dans les travaux de Pevsner.

Vers cette même époque, il fait l'acquisition de fondamentaux de l'histoire des idées (*Geistesgeschichte*), notamment de nombreux volumes des *Œuvres complètes* de l'historien et philosophe Wilhelm Dilthey²⁰, qui tente de comprendre l'histoire de l'intérieur, en étudiant les valeurs et les structures communautaires qui maintiennent la cohésion de la société. C'est une grille de lecture qui vaut aussi pour les livres de Max Weber présents dans la bibliothèque de Pevsner (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* [trad. fr. *Sociologie des religions*] et *Wirtschaftsgeschichte* [trad. fr. *Histoire économique*]²¹). Ces deux auteurs

17. Dvořák, « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », *op. cit.*, ici p. 167.

18. Voir Julius Schlosser, « Über die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich », *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, vol. 13, n° 2, 1934, p. 145-228.

19. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, vol. 1, Berlin, Wasmuth, 1905.

20. Sont référencés dans la collection Pevsner les volumes I à V : *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*; *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation: Abhandlung zur Geschichte der Philosophie und Religion*; *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*; *Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus* et *Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Ces volumes sont parus chez Teubner à Leipzig entre 1923 et 1927.

21. Max Weber, *Sociologie des religions*, trad. par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2006 et *id.*, *Histoire économique*, trad. par Christian Bouchindhomme, Paris, Gallimard, 1992.

lui fournissent le cadre intellectuel essentiel à la formulation d'une histoire sociale de l'art.

Auditeur à l'Université

Tout en se construisant un savoir livresque, Pevsner fréquente assidûment l'université de Leipzig dès avant son *Abitur* : en 1920, il assiste par exemple à un cours de Pinder intitulé « *Perioden der Kunstbetrachtung* » (« La contemplation de l'art à différentes époques »)²². Des liens très amicaux s'établissent rapidement (on sait que Pevsner lui envoie cette même année un bouquet de fleurs pour les fêtes de Noël²³). Le thème principal des interventions de Pinder est l'histoire de l'art allemand : « *Süddeutscher Kirchbau* » (« L'architecture ecclésiastique du sud de l'Allemagne »), « *Die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert* » (« La sculpture allemande du XIII^e siècle »)²⁴, « *Der Isenheimer-Altar* » (« Le retable d'Issenheim »)²⁵, ou encore la conférence « *Vom Charakter der deutschen Kunst* » (« Le caractère de l'art allemand »)²⁶ dont le titre annonce un paradigme omniprésent dans l'œuvre pevsnerienne. Pevsner suit aussi un cours de l'historien suisse Martin Wackernagel (1882-1962) sur l'architecture baroque et rococo en Allemagne²⁷. On ne saurait là encore sous-estimer l'importance que prendront ces deux styles dans la formation universitaire et dans la phase allemande de la carrière de Pevsner.

Lorsqu'il quitte la *Thomasschule*, le jeune homme s'est déjà préparé une place à l'université. Il a développé une discipline de travail extrêmement rigoureuse et acquis un savoir approfondi en histoire et en histoire de l'art, tout en se faisant déjà connaître des personnalités influentes de l'université de Leipzig. En devenant étudiant, Pevsner se lance dans une phase d'apprentissage en itinérance, puisque le système d'enseignement universitaire allemand permet et même favorise la circulation entre les grands centres intellectuels. Chacun choisit dans une relative autonomie les savoirs auxquels il souhaite être initié. La cartographie de ses études tient donc aussi de la sociologie, car à chaque université correspondent

22. Nikolaus Pevsner, « Pinder Perioden der Kunstbetrachtung (Colleg Sommer) », 15 juillet 1920, GP 4/78.

23. Pinder l'en remercie sur une carte datée du 28 décembre 1920, GP 1/4.

24. Nikolaus Pevsner, « Pinder, Die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert Bamberg, Naumburg, Straßburg », 4-18 décembre 1920, GP 4/86.

25. *Id.*, « Pinder, Der Isenheimer-Altar », 26 octobre 1920, GP 4/78.

26. *Ibid.*, « Vom Charakter der deutschen Kunst (Vortrag) », 22 septembre 1920.

27. Ce cours est mentionné dans le dossier GP 4/87.

des constellations de chercheurs liés par des réseaux d'influence. De déplacement en déplacement, souvent motivé par des lettres d'introduction et par des recommandations personnelles, le chercheur en devenir délimite sa position au sein de la communauté universitaire et marque son allégeance à une ou des écoles de pensée incarnées par les professeurs en place.



Pevsner étudiant, début des années 1920 (Archives de la famille Pevsner).

Munich, les fondements pédagogiques

En 1921, Pevsner passe le semestre d'été à l'université de Munich, séduit par l'idée d'y suivre les cours du célèbre Heinrich Wölfflin (1864-1945). L'étudiant espère même être accepté dans les séances plus informelles et aux effectifs plus réduits du séminaire de Wölfflin. Une première conversation, lors de laquelle Pevsner dit avoir fait piètre impression, réduit cet espoir à néant, comme il le raconte plus tard au *Times Literary Supplement*: « Il était grand, habillé dans un style discret et plutôt formel [...], et terriblement distant. Ses premiers mots pour l'étudiant de première année furent: "En quoi puis-je vous être utile?" Le pauvre étudiant perdit tous ses moyens et ne fut bien sûr pas admis dans le séminaire de Wölfflin²⁸. »

Malgré cette déconvenue initiale, Pevsner a fait un choix judicieux en entamant ses études d'histoire de l'art dans une université ancienne (dont les facultés de philosophie, de médecine, de droit et de théologie ont été fondées en 1472 à Ingolstadt) ancrée dans la tradition de pensée des Lumières²⁹. En janvier 1853, le recteur de l'université, Franz Streber, scellait dans un discours le lien fondamental entre la *Bildung* et la formation universitaire délivrée à Munich: « Quiconque aspire à une éducation d'une qualité vraiment exemplaire doit toujours être au fait des dernières innovations de l'art et de la science; les êtres les plus nobles doivent s'y consacrer de toutes leurs forces et avec un enthousiasme juvénile³⁰. » Cette volonté d'émulation intellectuelle est illustrée par l'existence à Munich de cours d'histoire de l'art dès la seconde moitié du XIX^e siècle, même si la chaire d'histoire de l'art n'a été officialisée qu'en 1906, assez tardivement par rapport à d'autres grandes universités³¹. Plusieurs étudiants munichois devinrent par la suite d'éminents historiens de l'art: y ont notamment reçu leur habilitation Dehio en 1877, Robert Vischer (1880), Berthold Riehl (1884) et Wölfflin (1889). Leur passage a profondément marqué la conception de l'histoire de l'art telle qu'on l'enseignait

28. Nikolaus Pevsner, [Compte rendu de *Renaissance und Barock*], *Times Literary Supplement*, 25 juin 1964.

29. Voir Laetitia Boehm et Johannes Spörl, *Ludwig-Maximilians-Universität: Ingolstadt, Landshut, München; 1472-1972*, Berlin, Duncker & Humblot, 1972.

30. Franz Streber, « Über die Aufgabe der Kunst und Wissenschaft. Rede an die Studierenden der Ludwig-Maximilians-Universität gehalten am 8. Januar 1853 », *Sammelband Universitätsreden*, Archives de l'université, Munich.

31. Voir Sybille Dürer, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, Munich, Tuduv, 1993 et Christian Drude et Hubertus Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003.

à l'Institut et les a incités, par la réciproque, à réfléchir à l'orientation à donner à la discipline qui était alors en quête de repères.

Dehio, par exemple, publia en 1887 deux essais à teneur pédagogique : *Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien* (« Le rapport entre les études d'histoire et d'histoire de l'art ») et *Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte* (« Histoire de l'art allemande et histoire allemande »)³². D'autre part, bien que l'historiographie ait souvent, jusqu'à une époque récente, associé Wölfflin à une approche purement formaliste, il partageait la conviction développée dans la pratique de l'histoire de l'art à l'université de Munich, selon laquelle l'apport de l'histoire aux études de l'art était essentiel (Pevsner choisit pendant son semestre munichois presque autant de cours d'histoire que d'histoire de l'art). À l'époque où Wölfflin était *Privatdozent* à Munich, entre 1889 et 1890, ce dernier chercha à fonder une méthodologie de l'histoire de l'art dans des cours généralistes d'introduction à la recherche scientifique ou bien portant sur les publications universitaires récentes, en plus de cours thématiques sur la Renaissance, sur l'art allemand et sur l'art du XIX^e siècle pourtant négligé par ses contemporains³³. L'adjectif « scientifique » dans ces intitulés de cours témoigne de l'ambition de l'histoire de l'art de se constituer en discipline à part entière. Les réflexions méthodologiques entamées à cette époque déboucheront sur la rédaction des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (trad. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*), que l'historien suisse publie à Munich en 1915³⁴.

Ayant succédé à Jacob Burckhardt (1818-1897) à la chaire d'histoire et d'histoire de l'art de l'université de Bâle en 1893, Wölfflin est nommé professeur ordinaire (*Ordinarius*) à Berlin en 1901. Il est le principal candidat envisagé pour remplacer à Munich le premier directeur du séminaire d'histoire de l'art (*Kunsthistorisches Seminar*), Berthold Riehl, décédé en 1911. En octobre de la même année, Wölfflin réfléchit dans ses notes à ce que devrait contenir un cours d'histoire de l'art :

L'objectif serait d'intégrer la théorie des styles (théorie des formes) dans le cours d'université, des exercices toujours de deux sortes : 1. L'analyse

32. Georg Dehio, « Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien » et « Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte », in : *Kunsthistorische Aufsätze*, Berlin, Oldenbourg, 1914, p. 63 et suivantes et p. 237 et suivantes.

33. Voir Dürr, *Kunstgeschichte an der Universität München*, op. cit., p. 53.

34. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Bruckmann, 1915, trad. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. par Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952.

stylistique. Le déchiffrement des formes. 2. Les sources écrites. Dans un premier temps, l'interprète révélerait les problèmes formels posés à l'artiste avant de vérifier ensuite des sources littéraires³⁵.

Il est convaincu que « le rôle de l'enseignant d'université n'est pas d'expliquer des images particulières, mais de transmettre une version idéale de la signification du regard cultivé³⁶ ». Wölfflin est nommé professeur en 1912 et occupe cette fonction jusqu'en 1924. L'une de ses innovations les plus connues de cette époque est justement l'installation d'un appareil à diapositives dans le grand amphithéâtre de la faculté, ce qui lui permet la projection de deux séries d'images en parallèle, afin d'établir des comparaisons. On sait, à partir des témoignages d'étudiants et de la structure de ses notes de cours, que Pevsner applique presque systématiquement cette méthode comparative.

Délimiter la discipline

Dans une lettre datant de 1915, Wölfflin révèle un autre de ses projets pour prévenir une césure entre formulation de théories sur l'art et pratique artistique : « J'ai monté un cours de dessin [...]. Avec le temps, j'espère en faire une institution officielle. Ainsi, l'histoire de l'art progresserait sur des fondements solides, sans risque de tomber dans une sentimentalité importune³⁷ ». Effectivement, pendant son semestre à Munich, Pevsner assiste au cours « *Das Problem des Zeichnens und die verschiedenen Möglichkeiten, sich zeichnerisch mit der Sichtbarkeit auseinanderzusetzen* » (« Le problème du dessin et les différentes manières d'aborder le visuel par le dessin »). En début de séance, Wölfflin raconte l'anecdote suivante :

Il y a quelque temps, une jeune fille vint me voir [...] et m'expliqua qu'elle souhaitait étudier l'histoire de l'art et passer son doctorat. Je lui répondis qu'il fallait le faire seulement si on se sentait animé d'une énergie puissante et elle rétorqua : « Oui mais... c'est aussi le plus simple ! » Nul besoin de répéter ici ma réponse. Après mon intervention, vous rentrez peut-être chez vous avec le même sentiment³⁸.

35. Cité dans Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981, p. 159-161.

36. Heinrich Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe: 1864-1945*, éd. par Joseph Gartner, Bâle, Schwabe, 1984, p. 277.

37. *Ibid.*, p. 251.

38. Nikolaus Pevsner, « Wölfflin, Das Problem des Zeichnens u. d. verschiedenen Möglichkeiten, sich zeichnerisch mit der Sichtbarkeit auseinanderzusetzen », 13 juillet 1921, GP 4/78.

La certitude qu'on ne saurait entamer des études d'histoire de l'art sans en ressentir la vocation habite Pevsner depuis qu'il a suivi les cours de l'université de Leipzig quand il était encore lycéen. Nul doute qu'il se range dans la catégorie de celles et ceux qui se sentent animés d'une « énergie puissante ».

Malgré la mise en garde de ce récit pince-sans-rire, la réputation de Wölfflin est telle qu'il enseigne dans des amphithéâtres toujours bondés, comme le raconte l'historienne de l'art Margot Wittkower (1902-1995), retraçant le cours des études de son époux Rudolf (1901-1971), également historien : « Wölfflin avait un public nombreux. Il occupait la plus grande salle de l'université, et près de quatre cents étudiants venaient l'écouter³⁹. » Toutefois, Pevsner a très vite l'impression que les cours n'apportent rien par rapport aux livres⁴⁰, et il se dit assez déçu (Rudolf Wittkower partage d'ailleurs cette opinion, d'après son épouse⁴¹). Walter Benjamin écrivait déjà à propos d'un cours sur le dessin médiéval, pendant le semestre d'hiver 1915-1916 : « Le propos [de Wölfflin] manque de direction et ne donne pas du tout accès au concept dont il est question ici. Il fait son exposé d'une façon artificielle et maniérée, son élocution est hachée, raide, pleine de pauses prolongées et d'expressions archaïsantes et pesantes⁴². »

En fait, l'atmosphère munichoise pèse alors de plus en plus à Wölfflin, ce qui se ressent dans ses activités⁴³. Toujours d'après Margot Wittkower, au début des années 1920, il n'a « absolument aucun contact avec les étudiants. Il n'[est] d'aucune aide. Il ne suggèr[e] jamais de lectures, [...] chacun [est] complètement livré à soi-même⁴⁴ ». À l'époque de Pevsner, le fameux historien suisse confie souvent ses cours à des assistants, dont Max Hauttmann (1888-1926), ancien étudiant de Riehl⁴⁵. Hauttmann, qui succédera d'ailleurs à Wölfflin en 1924, obtient son doctorat en 1910 pour une thèse sur la vie artistique à Munich au XVIII^e siècle et suit, en complément, des études sur l'histoire de l'architecture à l'école polytechnique de Munich. Conservateur au musée national de Bavière à partir de

39. Margot Wittkower et Teresa Barnett, *Partnership and Discovery, Margot and Rudolf Wittkower*, Los Angeles, Getty Center, 1994, p. 38.

40. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 52.

41. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 38.

42. Lettre de Walter Benjamin à Fritz Radt, 21 novembre 1915, in : Gershom Scholem, « Walter Benjamin und Felix Noeggerath », *Merkur*, n° 2, 1981, p. 135-143, ici p. 135.

43. Voir Dürr, *Kunstgeschichte an der Universität München*, op. cit., p. 57.

44. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 38.

45. Voir Norbert Lieb, « Hauttmann, Max », in : *Neue deutsche Biographie*, vol. 8, Berlin, Duncker & Humblot, 1969, p. 134.

1919, il s'intéresse à l'histoire de l'architecture des XVIII^e et XVIII^e siècles d'après les critères analytiques établis par Wölfflin, mais son activité dans les musées le conduit également à se pencher sur l'histoire des arts décoratifs. L'argument principal du cours magistral sur les arts appliqués proposé par Hauttmann est qu'ils sont une forme d'expression artistique à part entière et ont leur place dans l'histoire de l'art: « Le partage entre arts libres et arts appliqués est faux. Pourquoi la peinture sur verre serait-elle un art moins libre? Les arts appl[iqués] datent du XIX^e siècle. Ils ont un nom social. À l'origine il n'existait que les arts appl[iqués]⁴⁶. »

Dès son premier semestre d'université, Pevsner est donc confronté aux problèmes de la délimitation théorique de la discipline et de la formation d'une institution autonome, et sensibilisé à la vision moderne des recherches sur l'art dans un sens élargi incluant l'architecture et les arts appliqués, mais aussi à une matière cultivant un rapport étroit avec les disciplines connexes comme l'histoire ou encore la psychologie, un point fort de l'université de Munich. Robert Vischer (1847-1933), pionnier de la théorie de l'*Einführung* (« empathie » ou « intuition⁴⁷ »), y fut *Privatdozent* entre 1879 et 1882, et Theodor Lipps (1851-1914) fonda l'Institut de psychologie en 1894⁴⁸. De plus, la thèse de doctorat de Wölfflin de 1886, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (trad. fr. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*⁴⁹), reflétait un tournant psychologique de l'histoire de l'art auquel Pevsner a été sensible sinon à Munich, du moins dans la suite de ses études.

Une autre vision : Hambourg

Sous la direction de Pinder, entre 1927 et 1935, l'université de Munich prend une place symbolique dans le paysage universitaire germanophone. Or la polarité qui s'instaure alors entre Munich et Hambourg perdure dans les rapports entre les universitaires émigrés en Angleterre à partir de 1933. Même si Pevsner n'est pas à Munich à cette époque, il est l'un des disciples les plus assidus de Pinder; il est souvent même considéré comme son successeur spirituel, ce qui le prédispose à prendre le parti de son mentor dans les débats intellectuels qui tournent parfois aux rivalités personnelles.

46. Nikolaus Pevsner, « Hauttmann Vorlesung. Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte des Kunstgewerbes », 1921, GP 4/82.

47. Voir Robin Curtis et Gertrud Koch (dir.), *Einführung: Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Munich, Fink, 2009.

48. Voir Drude/Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, op. cit.

49. Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. sous la dir. de Bruno Queysanne, Paris, La Villette, 2005.

L'université de Hambourg, créée en 1919, était dominée par la personnalité d'Aby Warburg (1866-1929) qui « souhaitait faire de sa ville natale, à laquelle il était très attaché, une Florence moderne, appelée à poursuivre une Renaissance dans l'esprit de l'*Aufklärung*⁵⁰ ». L'importance de la figure de Warburg dans l'histoire de l'art a été largement réaffirmée ces dernières années, mais il n'aura croisé le chemin de Pevsner que dans le contraste. Warburg constitue à Hambourg sa bibliothèque d'histoire culturelle avec l'aide de Fritz Saxl (1890-1948), « un Viennois vraiment typique, extrêmement cultivé⁵¹ ». Après des études d'histoire de l'art et d'archéologie à Vienne et à Berlin, Saxl travaille à Rome, au sein de l'Institut de recherche historique autrichienne (*Institut für österreichische Geschichtsforschung*), à la constitution de catalogues de manuscrits du Moyen Âge sur l'astrologie⁵². Son intérêt pour l'histoire de la pensée médiévale et de ses symboles forme donc un point commun avec les domaines de recherches de Warburg en histoire culturelle.

Saxl et Warburg cultivent un esprit scientifique qui détonne dans l'atmosphère politique de l'entre-deux-guerres :

L'empirisme austère et l'imagination érudite du style de Warburg étaient l'exacte antithèse de l'anti-intellectualisme brutal qui menaçait de barbariser la culture allemande dans les années 1920 ; c'était le meilleur de Weimar. [...] Mais l'influence de l'Institut Warburg, bien que profonde, était restreinte, et tous ceux qui lui ont survécu témoignent de son isolement serein⁵³.

Le premier titulaire de la chaire d'histoire de l'art fondée à Hambourg en 1920 est Erwin Panofsky (1892-1968)⁵⁴, qui a étudié la philosophie, la philologie et l'histoire de l'art, notamment à Berlin (dans le séminaire

50. Claude Imbert, « Aby Warburg », in : Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS, 2010, p. 337-345, ici p. 337. Les études sur la vie et les travaux de Warburg sont nombreuses, on citera la biographie d'Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, trad. par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015 ; Michael Diers, « Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History », *New German Critique*, vol. 65, 1995, p. 59-73 ; le recueil édité par Richard Woodfield, *Art History as Cultural History: Warburg's Project*, Amsterdam, G + B Arts, 2001 et Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

51. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 87.

52. Voir Ernst Gombrich, « Saxl, Friedrich (Fritz) », in : *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, vol. 10, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1994 et Dorothea McEwan, *Fritz Saxl. Eine Biografie*, Vienne, Böhlau, 2012.

53. Gay, *The Outsider as Insider*, op. cit., p. 35.

54. Voir François René Martin, « Erwin Panosfky », in : Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., p. 173-184.

d'Adolph Goldschmidt) et Munich. Après une thèse sur la théorie artistique de Dürer et ses rapports à l'art italien, dirigée par Wilhelm Vöge (1868-1952) à Fribourg, il passe son habilitation à Hambourg où il devient professeur en 1926. Panofsky est un proche du cercle de l'Institut Warburg, plus précisément de Fritz Saxl, avec qui il collabore à un livre sur la *Melencolia* de Dürer en 1923⁵⁵, l'une de ses nombreuses contributions à la théorisation de la méthode iconologique préconisée par Warburg.

Hambourg et Munich

Les membres de l'Institut d'histoire de l'art à Hambourg, Panofsky le premier, reprochent implicitement à leurs collègues munichois d'avoir réduit la discipline à des considérations formelles et développé une perspective nationaliste qui met en danger l'impartialité de l'université :

C'est justement parce que les gens d'ici n'ont pas évolué en baignant dans la manière de penser de Wölfflin et de Pinder qu'il leur est plus aisé d'apprécier et d'accepter nos méthodes, qui prennent en compte le contenu des œuvres et le climat intellectuel général. [Ils] comprennent sans difficulté que l'analyse formelle n'est que la moitié de la chose⁵⁶.

L'antagonisme entre les deux institutions est réciproque. Ainsi, Pinder écrit à Pevsner en 1925 à propos de Panofsky : « Aussi intelligent soit il, tout ce qu'il dit de Naumburg me semble être vide et manquer de distance, c'est-à-dire de respect⁵⁷. »

Ernst Kitzinger (1912-2003) étudie à Munich entre 1931 et 1934 auprès de Pinder et de l'archéologue Ernst Buschor (1886-1961). En 1932, Kitzinger annonce à Pinder son intention de se rendre pour un temps à Hambourg, parce qu'il souhaite étudier « l'autre histoire de l'art » qui forme « un contrepoids » avec Munich⁵⁸. Bien qu'il ait finalement terminé son doctorat à Munich, sa spécialisation ultérieure dans l'art byzantin l'amène à développer une approche iconographique plus proche de l'atmosphère hambourgeoise⁵⁹. D'autres manifestations de la critique

55. Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Dürers « Melencolia I », eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Teubner, 1923.

56. *Id.*, *Korrespondenz I*, op. cit., p. 482.

57. Lettre de Wilhelm Pinder à Nikolaus Pevsner, 28 janvier 1925, GP.

58. Entretien avec Karen Michels en 1990 cité dans *Id.*, « Norden versus Süden, Hamburger und Münchner Kunstgeschichte », in : Drude/Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, op. cit., p. 131-138, ici p. 135 et note 20 p. 138.

59. Voir Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, op. cit., p. 365-371. Lorsque Kitzinger, qui a émigré à Londres par l'Italie en 1934, est interné en tant qu'*enemy alien* et déporté en Australie, c'est l'Institut Warburg qui obtient sa libération, en 1941.

réci-proque des deux perspectives historiographiques sont parfois plus triviales : lors d'une fête dans un séminaire à Hambourg en 1930 circule un poème humoristique intitulé « *Kunsthistorisches Alphabet* » (« Alphabet de l'histoire de l'art »), dont les vers (« À Munich, on pense en termes de naissances⁶⁰ ») ridiculisent la théorie fondamentale du livre *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (« Le problème des générations dans l'histoire de l'art européen ») de Pinder⁶¹. La dichotomie entre ces deux institutions majeures dans l'histoire de la discipline sert ensuite d'arrière-plan à l'agencement des constellations d'historiens émigrés dans les années 1930 au Royaume-Uni et aux États-Unis. On comprend alors pourquoi les liens de Pevsner avec les membres de l'Institut Warburg à Londres étaient certes courtois, mais limités.

Berlin : élargissement du canon

Fondée en 1809 par Wilhelm von Humboldt, l'université de Berlin incarne les nouveaux idéaux de l'Université allemande comme berceau de la culture et de l'éthique d'une nation, ainsi que la volonté d'unir en un seul lieu l'éducation et la recherche⁶². Le premier professeur d'histoire de l'art y fut Aloys Hirt (1759-1837), qui était aussi archéologue⁶³. Franz Kugler (1808-1858) étudia à Berlin et à Heidelberg puis revint passer sa thèse de doctorat en 1831 dans la faculté de philosophie⁶⁴. Il présenta son habilitation, sur l'histoire de l'art médiéval, en 1833, et enseigna à l'université jusqu'en 1842. Ses cours reflètent la progression de l'autonomisation de l'histoire de l'art comme sujet⁶⁵. C'est pour sa contribution à l'histoire culturelle que Kugler deviendra une référence cruciale pour Pevsner.

60. « *Kunsthistorisches Alphabet* », Warburg Archiv, Hambourg, cité dans Michels, « Norden versus Süden », in : Drude/Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, op. cit., p. 134.

61. Voir Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin, Frankfurter Verlagsanstalt, 1928.

62. Voir Helmut Klein et Adolf Rüger, *Humboldt-Universität zu Berlin: Überblick, 1810-1985*, Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1985.

63. Voir Claudia Sedlarz et Rolf Hermann Johannsen, *Aloys Hirt: Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, Hanovre, Wehrhahn, 2004.

64. Voir Michel Espagne, Bénédicte Savoy et Céline Trautmann-Waller (éd.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie, 2010.

65. Voir Eric Garberson, « Art History in the University: Toelken – Hotho – Kugler », *Journal of Art Historiography*, n° 5, décembre 2011 (<http://arthistoriography.wordpress.com/number-5-december-2011/>).

À l'inverse, une autre grande figure de l'historiographie de l'art à Berlin, Herman Grimm (1828-1901), nommé professeur d'histoire de l'art en 1873, donne l'impression d'avoir voulu orienter la discipline vers l'étude biographique⁶⁶. On oppose traditionnellement son modèle d'une « histoire des artistes » (*Künstlergeschichte*) à l'« histoire de l'art sans noms⁶⁷ » prônée par Wölfflin, qui lui succéda en 1901. En réalité, Herman Grimm occupe une place prépondérante dans l'évolution de la pédagogie de l'histoire de l'art⁶⁸. Même s'il ne correspond pas à l'image de l'École de Berlin qui émerge par la suite, il se demande très tôt à quel public la discipline veut s'adresser, ou encore, quelle est la fonction principale des études sur l'art : doivent-elles se constituer en domaine spécifique ou fonctionner comme support et comme complément de l'étude de l'histoire et de la littérature⁶⁹ ? Ces questions se poseront dans toute leur urgence à Pevsner lors de la transition de la discipline de l'Allemagne vers la Grande-Bretagne.

Adolph Goldschmidt et la tradition berlinoise

Pevsner passe le semestre d'hiver 1921-1922 à Berlin. Son choix est motivé par la présence du professeur Adolph Goldschmidt (1863-1944). Issu lui aussi d'un milieu juif-allemand, mais de Hambourg, Goldschmidt descend d'une famille de banquiers⁷⁰. En 1912, il remplace Wölfflin à la chaire d'histoire de l'art, qu'il occupe jusqu'à sa retraite en 1932. Au fil de ces deux décennies, il impose sa marque aux orientations thématiques et théoriques de la discipline et devient un véritable maître à penser pour ses étudiants Ernst Gall (1888-1958), Erich Meyer (1897-1967), Alfred Neumeyer (1901-1973), Kurt Weitzmann (1904-1993) ou

66. Voir Herman Grimm, *Leben Michelangelos*, Hanovre, Rümpler, 1860-1863.

67. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. vii.

68. Voir Herman Grimm, « Einleitung », *Über Künstler und Kunstwerke*, Berlin, Dümmler, 1865 ; « Geschichte der italienischen Malerei als Universitätsstudium », *Preussische Jahrbücher*, vol. 25, 1869, p. 156-162 et « Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte », *Deutsche Rundschau*, vol. 66, 1891, p. 390-413.

69. Voir Johannes Rössler, « Erlebnissbegriff und Skioptikon: Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität », in : Horst Bredekamp, *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin, Mann, 2010, p. 69-89 et Wilhelm Schlink, « Herman Grimm (1828 – 1901) Epigone und Vorläufer », in : Jutta Osinski et Felix Saure (éd.), *Aspekte der Romantik: Zur Verleihung des « Brüder Grimm-Preises » der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999*, Kassel, Brüder-Grimm-Gesellschaft, 2001, p. 73-93.

70. Voir Kathryn Brush, « Adolph Goldschmidt », in : Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., p. 81-89.

Rudolf Wittkower⁷¹. Grâce à l'influence de Goldschmidt et de Wölfflin avant lui, Berlin dispose d'un institut moderne, avec sa propre bibliothèque spécialisée. Pour Pinder, dans les années 1940, Goldschmidt est le plus éminent représentant de l'histoire de l'art de langue allemande⁷². Par sa personnalité, il incarne pour Margot Wittkower le professeur à l'allemande :

Goldschmidt était un Grand Homme : très aimable, mais très distant. [...] Les relations entre étudiant et professeur étaient complètement différentes d'ici [au Royaume-Uni, N.D.A.]. On ne voyait son professeur que lorsqu'on avait décidé sur quoi porterait la thèse de doctorat. Sinon, il n'y avait pas de rapports personnels⁷³.

La méthode de Goldschmidt est associée à la tradition historiographique berlinoise : la formulation de l'histoire de l'art comme science objective. Il accorde une valeur égale à toutes les formes artistiques, ce qui l'autorise à se détourner des grandes périodes qu'étudient alors la plupart des historiens reconnus : on lui doit notamment les progrès considérables des recherches sur l'art du Moyen Âge⁷⁴. Cette méthode positiviste reposant sur une grande attention au détail, Goldschmidt cherche à affiner le regard de ses étudiants, ce qui deviendra également l'un des fondements de la pratique pédagogique de Pevsner. En plus de cours magistraux sur la peinture néerlandaise du xv^e siècle et sur Albrecht Dürer, Pevsner est admis dans le cercle plus restreint d'un séminaire sur l'iconographie de la naissance du Christ⁷⁵. Dans ce contexte, à en croire Wittkower, les étudiants bénéficient d'un enseignement plus personnalisé⁷⁶.

Pevsner poursuit son exploration thématique du baroque dans les cours de l'assistant de Goldschmidt, Werner Weisbach (1873-1953)⁷⁷. Auteur du livre *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (« Le baroque,

71. Voir Sandra Schaff, « Abstieg vom "Olymp"? Das Kunstgeschichtliche Institut der Berliner Universität zur Zeit des Nationalsozialismus », in : Nikola Doll, Christian Fuhrmeister et Michael Sprenger (éd.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus: Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar, VDG, 2005, p. 39-48.

72. Voir Horst Bredekamp, « Wilhelm Pinder », in : *Id.*, *In der Mitte Berlins*, op. cit., p. 295-310, ici p. 305.

73. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 21.

74. Voir Kurt Weitzmann, *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*, Berlin, Kunsthistorisches Institut, 1985.

75. Nikolaus Pevsner, « Die niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhundert », 1921, GP 4/85, « Adolph Goldschmidt: Dürer », 1921, GP 4/87 et « Die Darstellung der Geburt Christi », 1921-1922, GP 4/82.

76. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 38.

77. Nikolaus Pevsner, « Die Malerei des Barock of italien. Grundlage », 1921 et « Die Darstellung des Innenraums in der Malerei 1400-1700 », GP 4/85 et 4/87.

art de la Contre-Réforme »)⁷⁸, Weisbach a étudié auprès de Robert Vischer et il est l'un des pionniers des études sur le maniérisme⁷⁹. C'est en s'engageant dans une controverse contre lui que Pevsner commence à se faire un nom en 1925. Enfin, le cours d'Oskar Wulff (1864-1946), un ancien étudiant d'August Schmarsow à Leipzig, professeur d'histoire de l'art de l'Europe orientale de 1917 à 1936⁸⁰, initie Pevsner à l'apport de la psychologie, notamment dans le cours « *Vergleichende Entwicklungslehre der bildenden Kunst* » (« Développement comparé des beaux-arts »), dans lequel sont analysés les travaux de Wilhelm Wundt (1832-1920) et d'Alois Riegl (1858-1905)⁸¹. Parallèlement à cet enseignement, Pevsner lit le traité théorique *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst* (« Fondements et analyse critique des principes des beaux-arts ») que Wulff a publié en 1917⁸².

Francfort : diversification

Au semestre d'hiver 1922, Pevsner est inscrit à Francfort. L'université a été fondée en 1914⁸³ et un institut d'histoire de l'art est venu compléter le centre de recherche rattaché à la pinacothèque. Cette fusion enrichit d'autant le travail de l'institution nouvelle qui incorpore désormais l'histoire de l'architecture dans le *curriculum* proposé et intègre les jeunes diplômés dans son travail de recherche, une avancée pédagogique déterminante pour le développement de la discipline⁸⁴. Le premier occupant de la chaire d'histoire de l'art est Rudolf Kautzsch (1868-1945), originaire de Leipzig, où il a aussi fait ses études. Ses premiers travaux portent sur l'illustration dans la littérature médiévale allemande et il devient d'ailleurs directeur du musée du livre de Leipzig⁸⁵. Il enseigne à Darmstadt

78. Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, Cassirer, 1921.

79. Voir Peter Betthausen, Peter Feist et Christiane Fork (dir.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart, Metzler, 1999, p. 458-61.

80. Voir *ibid.*, p. 496-499.

81. Nikolaus Pevsner, « Wulff: Vergleichende Entwicklungslehre d. bild. Kunst », 1921, GP 4/78.

82. Voir Oskar Wulff, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, Stuttgart, Enke, 1917.

83. Voir Heinrich Dilly et Gerhard Eimer, *Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität Frankfurt 1915-1995*, Francfort, Kunstgeschichtliches Institut, 2002.

84. Gerhard Eimer, « Das Kunstgeschichtliche Institut », in : *ibid.*, p. 3-34, ici p. 4.

85. [Deutscher Buchgewerbeverein], *Der Centralverein für das gesamte Buchgewerbe und das Deutsche Buchgewerbe Museum in Leipzig*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893.

de 1903 à 1911 puis à Breslau jusqu'en 1914. Nommé à Francfort, il s'y intéresse à l'architecture et à la sculpture monumentale⁸⁶. L'un des cours de Kautzsch fréquentés par Pevsner porte justement sur l'architecture allemande baroque⁸⁷.

Les travaux de Kautzsch sur l'histoire de l'art contiennent un glissement significatif vers l'art national. En 1909, au neuvième congrès international d'histoire de l'art, il proposait de considérer la discipline dans un contexte universel et appelait les historiens d'art à se lancer dans une collaboration internationale⁸⁸, mais son intervention en l'honneur de l'anniversaire de l'Empereur, trois ans après la fin de la guerre, a une tonalité nationaliste : Kautzsch remet en cause les propos d'Émile Mâle (1862-1954) sur l'absence de forces créatrices dans l'art allemand⁸⁹. Dans ses positions idéologiques, il affirme la spécificité de l'art national, et par là sa supériorité. Les années d'études de Pevsner ont baigné dans cette atmosphère de revendication :

L'artiste allemand a toujours fait preuve de trop de volonté. Il exige plus de l'art que la solution d'un problème formel, l'art doit devenir l'expression de quelque chose de tout à fait personnel et individuel, son monde doit être dru, sombre, insistant dans la forme mais puissant et même passionné dans son rendu de l'existence⁹⁰.

Le *Privatdozent* Leo Bruhns (1884-1957)⁹¹, un autre membre de la constellation d'historiens de l'art qui gravite autour de Pinder (Bruhns a étudié à Würzburg à l'époque où Pinder y était *Privatdozent*), enseigne à Francfort entre 1920 et 1924. Professeur à Leipzig de 1927 à 1934, il devient ensuite directeur de la Bibliotheca Hertziana de Rome et occupe ce poste jusqu'en 1953. Le cours de Bruhns choisi par Pevsner en 1922, sur la sculpture baroque en Allemagne, se caractérise par une division très fine en des régions qui présentent chacune un style propre : la liste dressée par l'étudiant à la fin de son carnet comporte autant de repères géographiques que de noms d'artistes, rassemblés en « écoles » (école

86. Voir Games, *Pevsner, the early Life*, op. cit., p. 94.

87. Voir *ibid.*, p. 85.

88. Voir International Congress of the History of Art (éd.), *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. internationalen kunsthistorischen Kongresses in München 16. bis 21. September 1909*, Nendeln, Kraus, 1978.

89. Voir Dilly/Eimer, *Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes*, op. cit., p. 48-49.

90. Cité dans *Ibid.*, p. 48.

91. « Leopold (Leo) Bruhns », *Catalogus Professorum Rostochiensium* (<http://cpr.uni-rostock.de>).

bavaroise, école silésienne, etc.)⁹². Bruhns établit aussi des différences à l'échelle nationale : « L'Allemagne aime la solitude, l'isolement du paysage, loin des hommes⁹³. » En février 1923, il expose dans une conférence la trame de son livre *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik* (« L'âme allemande dans le gothique rhénan »), ancré dans la polémique contemporaine entre l'historiographie allemande et française sur les origines du style gothique⁹⁴. La position de Bruhns transparaît dans les notes de Pevsner : « Le gothique est né en France. Cela ne veut pas dire que Mâle a raison. Ce qui est crucial dans l'art, ce n'est pas de découvrir, mais de donner une âme⁹⁵. » Dans l'ensemble, c'est donc un enseignement à forte tonalité nationale et régionale que reçoit Pevsner à Francfort.

Retour à Leipzig

En 1923, à son retour de Francfort, Pevsner choisit les cours d'histoire médiévale allemande de Rudolf Kötzschke (1867-1949)⁹⁶ et de Siegmund Hellmann (1872-1942)⁹⁷. Les profils très différents de ces deux enseignants illustrent la diversité de l'atmosphère politique et culturelle à Leipzig dans les années 1920-1930 : Kötzschke, expert en économie médiévale, est très impliqué dans l'histoire régionale (il est membre de l'Institut d'histoire régionale et de recherches sur les peuplements entre 1906 et 1936) au point d'être considéré comme le fondateur de l'étude de l'histoire régionale (*Landesgeschichtsforschung*) qu'il a constitué en discipline académique. Il est également très politisé, au sein du Secours populaire national-socialiste (*Nationalsozialistische Volkswohlfahrt*), de la Ligue nationale de protection de l'espace aérien (*Reichsluftschutzbund*) et de la Ligue coloniale du Reich (*Reichskolonialbund*). Hellmann quant à lui se voit offrir en 1923 une chaire d'histoire à Leipzig par le gouvernement social-démocrate de Saxe, malgré les protestations de la faculté. Il sera renvoyé en 1933 pour les mêmes raisons qui présideront au licenciement de Pevsner à Göttingen.

92. Nikolaus Pevsner, Carnet : « Leo Bruhns: Deutsche Barockplastik », GP 4/87.

93. *Id.*, « Bruhns Übungen zur Geschichte des Porträts », GP 4/78.

94. Leo Bruhns, *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik*, Fribourg, Urban, 1924.

95. Nikolaus Pevsner, « Bruhns Die deutsche Seele in der rheinischen Gotik, Vortrag », 5 février 1923, GP 4/78.

96. *Id.*, « Kötzschke, Sächs. Geschichte im 8. Jahrhundert », 1923, GP 4/79.

97. *Ibid.*, « Siegm. Hellmann, Allgemeine Geschichte des Mittelalters von der Auflösung der Karolingerreicher bis zum Ende der Kreuzzüge » 1923-1924 et « Deutsche Geschichte bis zum 5. Jahrhundert », 1924.

Sur les vingt-huit cours et séminaires auxquels Pevsner assiste pendant qu'il étudie à Leipzig, neuf sont donnés par Pinder. Dans le cours magistral « *Die darstellenden Künste im Mittelalter* » (« Les arts visuels au Moyen Âge »), Pinder déclare :

L'analyse ne doit pas servir à constater des nuances fines mais plutôt à établir ce qui relie l'ensemble des faits. Remarquer des détails n'est pas si important, bien plus importante est l'empathie historique, une sorte de victoire sur la mort, en ce que nous contemplons ce qui affectait les morts, et qu'ainsi nous les réveillons⁹⁸.

L'emploi du concept d'empathie signale l'assimilation par Pinder des théories que suggérait August Schmarsow (1853-1936), lui-même influencé par les travaux de Wundt. Par l'empathie, il est possible d'accéder à l'état d'esprit de civilisations passées en se projetant dans les traces matérielles qu'elles ont laissées.

Le cours magistral « *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in den europäischen Hauptländern* » (« La peinture dans les principaux pays d'Europe au XV^e siècle ») initie Pevsner à une analyse visuelle qui s'exprime en termes d'espace, comme dans cette description d'un autel sculpté : « Place des figures dans l'espace. Pensée spatiale. Très significatif que le regard spatial soit seulement introduit lorsque l'espace réel est repoussé par la peinture⁹⁹. » Dans ce cours, Pinder aborde successivement les peintures néerlandaise, française, allemande et italienne. Tout en distinguant des caractéristiques nationales, le principe du panorama international abolit les hiérarchies traditionnelles qui faisaient de l'étude de l'Italie du *quattrocento* une priorité du fait de la prééminence de sa production artistique. Ce mouvement d'ouverture s'accompagne d'un approfondissement des recherches sur l'art allemand, comme dans le séminaire auquel Pevsner est admis pendant le même semestre.

Tout en préparant ses examens et en commençant à réfléchir à son sujet de thèse, Pevsner consacre une partie de son temps à des cours dans le semestre d'hiver 1923-1924, tous par Pinder, comme « *Die abendländische Kunst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus* » (« L'art occidental à l'époque de la Renaissance et de l'humanisme »), dont le titre révèle un nouvel angle d'approche : dans l'enseignement de Pinder, l'histoire culturelle vient en appui de l'histoire de l'art, pour la contextualiser, selon les principes de l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit

98. Nikolaus Pevsner, « *Die darstellenden Künste im Mittelalter (Vorlesung)* », 1922, GP 4/79.

99. *Ibid.*, « Pinder *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in den europäischen Hauptländern* ».

(*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*) développée par Max Dvořák (1974-1921) au sein de l'école viennoise: ici, le mécénat des papes successifs instaure un « climat » culturel (le terme *Stimmung* revient souvent dans les notes) qui se répercute sur l'évolution de la peinture et de la sculpture à Rome¹⁰⁰. Pevsner est donc initié chez Pinder à la fois à des solutions innovantes pour résoudre la question de l'évolution méthodologique de l'histoire de l'art, et à la thématique d'un art allemand débarrassé des jugements qui en faisaient un art national mineur par rapport, en particulier, à l'Italie.

Pinder occupe la chaire d'histoire de l'art à Leipzig de 1920 à 1927, après un début de carrière fulgurant à Würzburg, Darmstadt et, brièvement, Strasbourg, dont il est expulsé en 1918 comme, entre autres, Georg Dehio. Il entretient avec celui-ci un rapport de mentor à élève¹⁰¹ qui n'est pas sans rappeler la relation qui le lie à Pevsner. Un autre de ses mentors est Schmarsow, qui fonde l'Institut d'histoire de l'art à Florence en 1888 puis est nommé professeur d'histoire de l'art à Leipzig en 1893¹⁰². Jusqu'à sa retraite en 1919, Schmarsow fait de l'architecture, qu'il définit comme « art de l'espace », un sujet central de recherches au sein de l'Institut leipzigois.

Bien que Pevsner soit arrivé à Leipzig après son départ, l'enseignement de Schmarsow et, dans une moindre mesure, celui de Dehio, jouent un grand rôle dans sa formation, par l'intermédiaire de Pinder. À l'époque, les grands axes de recherche de ce dernier sont la sculpture allemande médiévale (la synthèse de ses travaux paraît entre 1924 et 1929¹⁰³) et le baroque allemand¹⁰⁴. C'est dans ce domaine que Pevsner décide de mener ses recherches à partir du printemps 1923, pour préparer sa thèse de doctorat, consacrée à l'architecture de Leipzig à l'époque baroque¹⁰⁵. Le doctorat (*Promotion*) est un moment majeur de transition, du statut d'étudiant à celui d'universitaire à part entière, dans lequel doit

100. Nikolaus Pevsner, « Pinder Die abendländische Kunst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus », GP 4/85.

101. Voir Peter Betthausen, *Georg Dehio: Ein deutscher Kunsthistoriker*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2004.

102. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 355-58.

103. Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Potsdam, Athenaiion, 1924.

104. Voir Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992, p. 9.

105. Nikolaus Pevsner, *Leipziger Barock: Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig*, Dresde, Jess, 1928.

s'établir un équilibre entre la démonstration d'une relative autonomie intellectuelle et l'établissement d'une continuité méthodologique et thématique avec un mentor. Bien que Pinder dise ne pouvoir se réclamer d'aucune école de pensée, le choix d'un sujet en harmonie avec les principes de la géographie de l'art doit permettre à Pevsner de s'insérer dans la constellation active autour de son professeur.



Nikolaus Pevsner, 1927. (Archives de la famille Pevsner.)

Le cas Pinder

Bien qu'il ait été considéré à son époque comme « l'un des plus remarquables représentants de la discipline¹⁰⁶ », peu de travaux ont été consacrés à Pinder depuis l'étude de Marlite Halbertsma¹⁰⁷ parue en 1992, alors que celle-ci interrompait à bon escient une longue période de silence dans l'histoire institutionnelle et culturelle de l'histoire de l'art en Allemagne. Les sources présentées par Halbertsma contredisent l'image d'historien de l'art officiel du régime national-socialiste qui a émergé immédiatement après la Seconde Guerre mondiale et entraîné ensuite le refoulement de Pinder aux marges de l'historiographie de la discipline¹⁰⁸.

Avant 1992, l'opinion courante resta longtemps celle que véhiculait par exemple la notice nécrologique du *Burlington Magazine* à l'annonce de la disparition de Pinder en 1947. Cette mention dans une revue étrangère est justifiée par l'influence énorme que l'historien d'art a eue sur les jeunes générations, et par le fait qu'il fut indéniablement « le découvreur d'une période entière, [le Baroque], l'une des plus riches dans l'art allemand¹⁰⁹ ». Toutefois, la tonalité finale de l'article est accusatrice :

Ceux qui connaissaient Pinder ne seront pas surpris d'apprendre qu'il est devenu un partisan du régime nazi. Il n'y avait qu'un pas entre son admiration fanatique et sa défense de l'art allemand, annonciatrice d'un nationalisme extrême, et le national-socialisme. Sa sympathie envers les nazis lui permit d'accepter la chaire d'histoire de l'art à Berlin dans les premières années du nouveau régime. Ses protestations occasionnelles face aux attaques contre l'art moderne et les pires excès des doctrinaires nazis [...] peuvent à peine compenser le mal qu'il a fait au service de ses idées politiques en tant que professeur influent et intellectuel respecté¹¹⁰.

Cette critique révèle les suspicions attachées en Angleterre au concept de nation dans l'histoire de l'art, accusé d'avoir motivé la dérive de la discipline en un discours de propagande. Dans l'interprétation britannique de l'œuvre pevsnerienne, son attachement à Pinder sera donc vu comme un stigmate. Un lien similaire sera posé d'emblée, bien que sur le mode de l'incrédulité, entre les protestations de nationalisme de Pevsner

106. Robert Suckale, « Wilhelm Pinder », in : Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., p. 189-198, ici p. 189.

107. Voir Halbertsma, *Wilhelm Pinder*, op. cit.

108. Voir *ibid.*, notamment p. 145 et suivantes.

109. Edith Hoffman, « Wilhelm Pinder », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 89, n° 532, juillet 1947, p. 198.

110. *Ibid.*

et la possibilité qu'il ait eu des affinités avec le national-socialisme. De son côté, il ne partage pas le mouvement de mise à l'écart de son ancien professeur, dont il écrit encore en 1940 qu'il est « le plus grand historien allemand vivant¹¹¹ ».

Un autoportrait en creux

À la différence de la notice du *Burlington Magazine*, celle que Pevsner publie dans le *Times* du 4 juillet 1947 refuse l'amalgame entre nationalisme et national-socialisme. L'introduction est assez similaire. Pinder y apparaît comme « l'un des historiens de l'art allemands les plus influents de sa génération » du point de vue des spécialistes, mais pas seulement : « Ses livres aux lecteurs nombreux et l'enthousiasme contagieux de ses cours ont tellement marqué le public allemand, qu'on doit presque à son seul travail l'appréciation actuelle de la sculpture allemande de la fin du Moyen Âge, et de l'architecture baroque allemande¹¹². » Pevsner fait le portrait d'une victime plutôt que d'un agent et démontre que la véritable nature du patriotisme de Pinder est restée incomprise à l'étranger :

Dans le cadre de la préparation de sa thèse, il se rendit en Angleterre peu après 1900. La dernière visite de Pinder en Angleterre eut une conclusion moins heureuse. Il est venu dans le contexte du congrès d'histoire de l'art de 1939. Tous ses travaux les plus importants avaient été consacrés à l'art allemand et il était nationaliste. Dans le Londres de 1939, il se sentit très mal à l'aise. Cependant, bien que ses opinions nationalistes aient été claires, Pinder n'était pas un nazi. *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit* (« L'art allemand de la période impériale », 1933)¹¹³ prouve son refus d'accepter la doctrine nazie. L'introduction de ce livre est, sans aucun doute possible, un défi lancé à [Alfred] Rosenberg et à sa conception de l'histoire et de l'art allemand¹¹⁴.

Même si elle n'a pas été retenue dans la version finale, le manuscrit de l'article développe une comparaison avec l'Angleterre, pour illustrer la possible existence d'une forme légitime de nationalisme :

111. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, note 1 p. 13.

112. *Id.*, « Obituary: Dr Wilhelm Pinder. German medieval and baroque Art », *The Times*, 4 juillet 1947.

113. Wilhelm Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik: Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen*, Leipzig, Seemann, 1933.

114. Pevsner, « Obituary », *op. cit.*

La découverte de tant de valeurs propres à l'art allemand qui n'avaient pas encore été identifiées avant Pinder et qui n'ont pas été immédiatement reconnues à l'étranger, en faisait un nationaliste. Il dut mener le même combat pour la reconnaissance que les critiques d'art anglais doivent si souvent engager lorsqu'ils sont confrontés aux préjugés que rencontre tout art qui ne serait ni italien, ni français, ni hollandais, ni flamand. Mais quoi que disent les rumeurs pendant et immédiatement après la guerre, il n'était pas nazi¹¹⁵.

À travers la présentation polémique du *credo* de Pinder, Pevsner réaffirme le sien en filigrane. Les convictions qu'il exprime dans les années 1940, et longtemps après, ont clairement pour matrice cette phase cruciale de sa formation à Leipzig au début des années 1920.

Dresde : en contact direct avec l'art

Après avoir obtenu son diplôme en juin 1924, Pevsner suit la trajectoire habituelle des jeunes universitaires de langue allemande et offre ses services en août 1924 comme assistant volontaire, à la pinacothèque de Dresde¹¹⁶. Son directeur, Hans Posse (1879-1942), est entré en fonction en 1910 et a développé, sur les bases de son expérience à la pinacothèque de Berlin et au Kaiser-Friedrich-Museum, une méthode scientifique de mise en catalogue¹¹⁷. Posse défend l'art moderne allemand dans la politique d'acquisition du musée, n'hésitant pas à exposer des œuvres d'Oskar Kokoschka, de Karl Schmidt-Rottluff ou d'Otto Dix¹¹⁸, ce qui lui coûtera d'ailleurs son poste en 1933. Cependant, cette posture moderniste est contredite par l'étape suivante de sa carrière : réintégré dans ses fonctions en 1939, il se voit en effet assigné par Hitler la tâche d'organiser la prise de possession des œuvres d'art des collections juives pour créer un musée d'art à la gloire de l'Allemagne¹¹⁹.

À l'époque où Pevsner travaille au département de peinture italienne de la galerie¹²⁰, celle-ci est en phase de réaménagement, en réponse à un accroissement rapide de la collection. C'est l'occasion de se familiariser

115. *Id.*, Manuscrit, 4 juillet 1944, GP 1C/14.

116. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 72 et suivantes.

117. Voir Hans Posse, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresde, Firmen, 1920.

118. Voir Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 60 et suivantes.

119. Voir « Forschungen zu Hans Posse », décembre 2013 (<http://www.skd.museum/de/forschung/forschung-aktuell/fruehere-mitteilungen/posse-tagung/index.html>).

120. Voir Games, *Pevsner, the early Life, op. cit.*, p. 119.

avec les collections italiennes des XVI^e et XVII^e siècles, et avec cette évolution qu'il a déjà suivie à distance, comme l'indique un article écrit en 1923 pour *Der Cicerone*, à Leipzig, qui porte le titre « Nouvelles acquisitions d'art italien à la pinacothèque de Dresde¹²¹. » Pour Posse, l'accroissement de ces collections est une alternative moins coûteuse à l'acquisition de peinture allemande et hollandaise du XIX^e siècle traditionnellement pratiquée par d'autres galeries¹²². Pevsner a donc accès à des œuvres qu'il n'aurait pas forcément vues dans un plus grand musée ; dans l'étude de ces artistes moins connus ou perçus comme mineurs, il conçoit le dépassement de la pratique de l'histoire de l'art comme biographie des seuls grands maîtres et se penche sur l'éducation artistique proposée dans les académies au *seicento*.

En tant qu'assistant, Pevsner se rend en Italie presque chaque été. Il commence à rassembler des sources pour écrire un livre sur les académies et les écoles d'art. Grâce aux collections italiennes, il devient, en contact direct avec les œuvres, un spécialiste du maniérisme qui sera l'objet de son habilitation et de sa première grande publication, *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko* (« La peinture italienne de la fin de la Renaissance à la fin du Rococo »). Paru dans la série *Handbuch der Kunstwissenschaft* (« Manuel de l'histoire de l'art »), il s'agit du premier volume d'un ouvrage en deux parties, *Barockmalerei in den romanischen Ländern* (« La peinture baroque dans les pays romans »)¹²³. La grande qualité du travail fourni par Pevsner à Dresde est attestée par les chaleureuses recommandations d'Hans Posse auprès du ministère de l'Éducation de Saxe pour faire prolonger son volontariat de six mois, jusqu'en mars 1927. Durant cette période, il travaille au cabinet des estampes auprès de Kurt Zoege von Manteuffel (1881-1941) et participe à la préparation d'une exposition de gravures modernes organisée par la Ligue des artistes allemands de Dresde¹²⁴.

Pevsner envisage de trouver du travail en Italie, qui est devenue son aire de recherche privilégiée. Cependant, le directeur général des musées de Berlin, Wilhelm von Bode (1845-1929) écrit à Posse en 1927 qu'il désapprouve le soutien que ce dernier aurait apporté (ainsi que Pinder,

121. Nikolaus Pevsner, « Neuerwerbungen italienischer Kunst in der Dresdner Gemäldegalerie », *Der Cicerone*, vol. 17, 1923, p. 295-303.

122. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 74.

123. Nikolaus Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, vol. 1 : *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, Berlin, Athenaeon, 1928. (vol. 2 : Otto Grautoff, *Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien*.)

124. Voir *Id.*, « Curriculum Vitae », 9 octobre 1934, SPSL.

entre autres) à une candidature de Pevsner à l'Institut d'histoire de l'art de Florence. Bode estime que les origines aisées du candidat et ce qu'il considère (contre l'évidence) comme une maigre liste de publications ne justifient pas une telle faveur, et ajoute : « Je vous ai déjà fait part ouvertement d'une réserve sérieuse [...] : sa race. Nous avons déjà [...] constaté le peu de résultats satisfaisants d'un Sémite arrogant à l'Institut¹²⁵. » La pensée antisémite de Bode est à peine dissimulée sous le constat qu'il aurait fait de l'incompétence d'un autre universitaire juif, ce qui laisse présager une expérience peu concluante avec Pevsner. Posse s'empresse de répondre : « Bien entendu, rien n'était plus éloigné de mon esprit que d'agir contre les intentions de Votre Excellence¹²⁶. » Cet épisode montre l'influence étroite que le directeur des musées berlinois, un aristocrate fidèle à la pensée conservatrice wilhelminienne, exerçait sur le monde des musées pendant la République de Weimar. La conviction de Pevsner d'avoir trouvé dans l'histoire de l'art une *Heimat* d'élection révèle sa naïveté quant à un milieu universitaire imprégné des critères traditionnels de caractérisation d'un individu selon ses origines et sa religion.

Privatdozent à Göttingen

Fondée en 1734, l'université de Göttingen a très vite établi sa réputation, grâce à l'essor des études de philosophie et de philologie, qui préconisaient la préservation des sources classiques ; elle fut la première université à recruter un professeur d'histoire de l'art sans lien avec la philologie ou l'archéologie, Johann Fiorillo (1748-1821), en 1813¹²⁷. D'autre part, à travers le patronage initial du roi George II, qui portait aussi le titre de prince-électeur de Hanovre, Göttingen cultivait un lien privilégié avec l'Angleterre, fait déterminant pour la carrière de Pevsner. Celui-ci est embauché en 1929 par Georg Vitzthum von Eckstädt (1880-1945), un proche de Pinder. Vitzthum a fait ses études à Berlin, Munich et Leipzig,

125. Bernhard Maaz, *Kunst, Welt- und Werkgeschichten: Die Korrespondenz zwischen Hans Posse und Wilhelm von Bode von 1904 bis 1928*, Cologne, Böhlau, 2012, p. 221. Bode fait référence à l'historien d'art Martin Weinberger (1893-1965).

126. *Ibid.*, p. 222.

127. Voir Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit., p. 82-111, ici p. 84. Sur la carrière de Fiorillo à l'université de Göttingen, voir les actes du colloque *Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen, 11. bis 13. November 1994, Göttingen, Altes Auditorium: Zusammenfassungen*, Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar, 1994 et Claudia Schrapel, *Johann Fiorillo: Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der « Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden »*, Hildesheim, Olms, 2004.

et travaillé comme volontaire au musée de Berlin sous la direction de Wilhelm von Bode¹²⁸. Il devient professeur d'histoire de l'art à l'université de Göttingen en 1920 et demeure en poste jusqu'à sa retraite anticipée en 1940. La seule autre personne employée par le département est le *Privatdozent* Wolfgang Stechow (1886-1974), titulaire d'un doctorat sur Albrecht Dürer et d'une habilitation sur le maniérisme hollandais, ces deux travaux ayant été dirigés par Vitzthum¹²⁹. Le profil de Pevsner, plus axé sur l'art italien, est donc complémentaire de celui de Stechow, spécialiste du Nord.

Pevsner arrive en mars 1929 dans un institut d'histoire de l'art de taille réduite, mais qui dispose de sa propre collection d'art¹³⁰, et lui offre une chance de travailler sur les thèmes qui l'intéressent vraiment. Recruté pour son expertise en histoire de l'art italien, il donne en fait peu de cours sur le sujet par comparaison avec ce qu'il propose concernant l'histoire de l'Allemagne médiévale, sur laquelle il se concentre dans la perspective de l'histoire sociale de l'art¹³¹. Pevsner a une vie sociale active et organise régulièrement des excursions, établissant des liens étroits avec ses étudiants. Pour ses trente ans, ceux-ci lui offrent un hommage (*Festschrift*) parodique¹³². En 1930, Hans Hecht (1876-1946), spécialiste de philologie anglaise, propose à Pevsner de participer au programme de promotion des études des domaines étrangers lancé par le gouvernement prussien vers 1916 en vue d'une amélioration des relations diplomatiques et des perspectives économiques internationales¹³³. Pevsner est invité à donner un cours sur l'art anglais, en parallèle aux cours de littérature et de civilisation anglophones, alliant l'histoire des idées à l'histoire de l'art. Il y explore l'idée d'un caractère anglais qui s'exprimerait dans l'art et l'architecture¹³⁴.

128. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 425-427.

129. Voir Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, op. cit., vol. 2, p. 652-659 et John Walsh, « Wolfgang Stechow (1896-1974) », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 118, décembre 1976, p. 855-856.

130. Voir Gert Unverfehrt, *In memoriam Wolfgang Stechow: Lehrsammlung & Kunstmuseum zugleich*, [s. l.], 1980.

131. Voir Nikolaus Pevsner, « Curriculum Vitae », 9 octobre 1934, SPSSL.

132. Voir Games, *Pevsner, the early Life*, op. cit., p. 149.

133. Voir August von Trott zu Solz, *Denkschrift über die Förderung der Auslandsstudien*, Berlin, Haus der Abgeordneten, 1917.

134. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 97.



Statuette représentant Nikolaus Pevsner, réalisée par l'un de ses étudiants à Göttingen, 1932 (Archives de la famille Pevsner).

Dans *Wissenschaft als Beruf* (trad. fr. *Le métier et la vocation de savant*)¹³⁵, Max Weber analyse le statut liminaire du *Privatdozent*, qui éclaire l'expérience de Pevsner à Göttingen. Un *Privatdozent* « pense [...] qu'il possède une sorte de droit moral à des ménagements lorsqu'il a exercé des années durant¹³⁶ ». Ce statut confère un sentiment d'appartenance et de sécurité, et l'adjectif « moral » indique une responsabilité implicite mais impérative de l'institution universitaire envers ceux qui la servent.

135. Pevsner a lu *Wissenschaft als Beruf* en 1921. Voir GP 4/78.

136. Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, Plomb, 1963, trad. par Julien Freund, p. 54-55.

Sur ce principe, en 1931, Vitzthum et Hecht recommandent conjointement Pevsner à un poste permanent auprès du doyen de la faculté :

Grâce à l'intervention de Pevsner, Göttingen est devenu l'un des seuls endroits de Prusse, peut-être le seul, où l'histoire de l'art anglais soit étudiée professionnellement, et il ne fait aucun doute que la recherche va connaître d'autres avancées et que Pevsner parviendra à des résultats importants et bénéfiques dans le domaine où il applique ses efforts¹³⁷.

La fonction de *Privatdozent* est donc la dernière étape intermédiaire avant l'entrée effective dans le cercle des membres de l'institution universitaire, et ses supérieurs considèrent que Pevsner a fait suffisamment ses preuves et mérite de franchir le seuil.

L'histoire de l'art, une carrière précaire ?

Le témoignage de Margot Wittkower apporte un point de vue différent sur la stabilité réelle que l'on pouvait espérer atteindre en étudiant l'histoire de l'art. Elle laisse en effet entendre que, dans les années 1920, c'est un choix risqué :

Je sais peu de choses sur les petites universités allemandes. Elles avaient toutes un département d'histoire de l'art. Mais une plaisanterie circulait : si quelqu'un souhaitait s'inscrire dans un département d'histoire de l'art, il était accueilli sur le quai, où on lui présentait son certificat de doctorat. Il y avait un professeur, un assistant et peut-être un *Privatdozent* (très peu de gens donc), et il était aisé d'obtenir un doctorat. [...] En tant qu'historien de l'art, on pouvait difficilement espérer avoir un emploi. Il fallait être assistant pendant des années, sans être payé. Puis, si on voulait faire carrière à l'Université, il fallait être *Privatdozent* pendant je ne sais combien de temps¹³⁸.

Selon Weber, au sein d'une communauté universitaire si organique, il existe un processus très subjectif de filiation. Il faut se trouver un mentor, celui qui peut faire ou défaire une carrière, ce qui fait dire au sociologue : « La vie universitaire est livrée au hasard aveugle¹³⁹. »

Deux idées reçues demandent donc à être nuancées : la fonction d'universitaire en Allemagne ne donne pas une place uniquement officielle, cette place dépend aussi de jeux de pouvoir relevant d'affinités

137. Lettre de Hans Hecht et Georg Vitzthum, 24 juin 1931, citée dans Games, *Pevsner, the early Life*, op. cit., p. 162.

138. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 46-47.

139. Weber, *Le savant et le politique*, op. cit., p. 61.

personnelles ou culturelles. De plus, même si Pevsner ne semble jamais douter de sa capacité à trouver un poste de chercheur et d'enseignant d'histoire de l'art, ce poste n'est pas attribué pour de bon une fois que l'on est entré dans l'institution. Du fait de son ancienneté, c'est Stechow qui est nommé professeur associé en 1931. Pevsner est maintenu dans son rôle de *Privatdozent*, qu'il espère conserver malgré l'annonce de la loi d'avril 1933. Les cours qu'il aurait dû commencer à donner au semestre d'été 1933 sont suspendus, tout comme ceux de Stechow (dont la mère était juive), bien que ce dernier soit rétabli dans ses fonctions en septembre 1933. En revanche, on interdit désormais à Pevsner d'enseigner, malgré les protestations de Vitzthum, et il fait le choix de partir à l'étranger, d'abord en Italie, puis au Royaume-Uni.

TRANSFERT D'UNE *LINGUA*, D'UNE *DEXTERITAS* ET D'UNE *SECURITAS* UNIVERSITAIRES

Quand Pevsner écrit à l'AAC en 1933, sa lettre ne mentionne pas explicitement un renvoi de l'université :

Étant *Privatdozent* en histoire de l'art et de l'architecture, et trop jeune pour avoir pris part à la guerre, je m'attends à perdre le bénéfice de ma *venia legendi* du fait des nouvelles lois antisémites. Je suis spécialement formé à l'histoire de l'art [...] et je serais prêt à me rendre partout où je pourrais trouver un emploi convenable, en Europe, en Amérique et dans les dominions¹⁴⁰.

Ce qui importe, c'est la perte de sa *securitas* académique, symbolisée par le retrait de sa *venia legendi*, son autorisation d'enseigner. Or dans la lettre de recommandation rédigée par Pinder en mai 1933, c'est justement l'accession rapide à cette forme de *securitas*, la précocité et l'aspect pionnier de la carrière de Pevsner qui sont mis en avant, même s'il n'est encore qu'un *Privatdozent*. Pour Pinder, « il est profondément ancré dans la vie scientifique allemande, mais possède en même temps une capacité d'ouverture à toutes les grandes questions de l'histoire et de la vie contemporaine¹⁴¹ ». Pourtant, en février 1934, Pevsner écrit : « Je me sens souvent si vieux, et, souvent aussi, si jeune et injustement lésé de tant de choses. Loin de ma vie à Göttingen¹⁴². » La migration en Angleterre n'est

140. Lettre de Nikolaus Pevsner à l'AAC, 5 juillet 1933, SPSP.

141. Wilhelm Pinder, Lettre de recommandation, 31 mai 1933, *Ibid.*

142. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

jamais aussi fortement ressentie comme une contrainte et exprimée en termes aussi catégoriques que lorsqu'il réfléchit à sa situation professionnelle. Fort de son expérience et de sa formation dans l'Université allemande, Pevsner a acquis une ancienneté qui le fait se sentir « si vieux », tandis que la découverte d'un environnement professionnel inconnu, dans lequel personne ne le connaît, crée l'image d'un jeune homme inexpérimenté.

Une existence institutionnelle remise en cause

En mars 1933, après la reprise en main de l'association de protection des écrivains allemands (*Schutzverband Deutscher Schriftsteller*) — renommée association des écrivains allemands du Reich¹⁴³ (*Reichsverband Deutscher Schriftsteller*) en juin — à l'initiative de Joseph Goebbels, l'adhésion dépend désormais de critères nouveaux : il faut prouver sa loyauté au national-socialisme et justifier d'origines aryennes. L'association devient la Chambre des écrivains du Reich (*Reichsschrifttumskammer*), l'une des sous-divisions de la Chambre de la culture du Reich (*Reichskulturkammer*, RKK) créée le 22 septembre 1933 par le ministère du Reich à l'éducation du peuple et à la propagande (*Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda*). Le texte fondateur de la RKK déclare l'État « plus haute instance culturelle de la nation¹⁴⁴ », se basant sur la définition très large de la culture offerte par le ministre de la propagande : « la culture est l'expression la plus parfaite des forces créatrices d'un peuple¹⁴⁵ ».

Goebbels développe cette position en avril 1933 dans un débat épistolaire qui l'oppose au chef d'orchestre de la Philharmonie de Berlin, Wilhelm Furtwängler. Ce dernier, devenu gloire nationale dans les années 1920, intervient publiquement pour défendre l'emploi des musiciens juifs de son orchestre contre l'application de la loi du 7 avril 1933 : il n'existe « qu'une seule ligne de séparation dans l'Art, celle [...] entre l'art de qualité et l'art sans qualité¹⁴⁶ », ce à quoi Goebbels oppose l'esprit national, qui seul doit guider la création artistique : « L'art ne doit pas être seulement de qualité, il doit aussi surgir du peuple, ou, plus exactement,

143. Voir Jan-Pieter Barbian, « Institutionen der Literaturpolitik im "Dritten Reich" », in : Günther Rüther (éd.), *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, Paderborn, Schöningh, 1997.

144. Joseph Goebbels, *Grundgedanken für die Errichtung einer Reichskulturkammer*, cité dans Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hambourg, Rowohlt, 1963, p. 56.

145. Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Paris, Maspéro, 1978, p. 109.

146. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, annexe.

seul un art qui puise dans le folklore (*Volkstum*) tout entier peut être de qualité et signifier quelque chose pour le peuple auquel il est destiné¹⁴⁷. » Il critique donc la posture de l'art pour l'art qui « isole des forces motrices de l'époque » et ajoute : « L'art doit être de qualité mais il doit aussi être conscient de ses responsabilités, compétent, proche du peuple et militant¹⁴⁸ ». Cette correspondance suscite un débat animé dans la presse. Pevsner se prononce en faveur de Goebbels dans une lettre ouverte publiée dans *Zeitwende* en juillet 1933¹⁴⁹, qui se présente comme une mise en pratique du rôle postulé de l'historien de l'art, interprète dans les grandes questions de société et médiateur dans le renforcement du rapport entre l'État et l'art, rôle dans lequel Pevsner espérait se maintenir¹⁵⁰.

L'activité culturelle nationale est régulée par l'État au sein de six départements : littérature, presse, radio, théâtre, musique et beaux-arts. Toute personne ne pouvant apporter la preuve de ses origines aryennes se voit refuser l'adhésion à l'organisation qui les concerne ou bien est renvoyée si elle est déjà membre de l'un des groupes que la RKK englobe désormais¹⁵¹. De plus, on retire *de facto* le droit d'exercer une profession liée à la culture à quiconque n'en fait pas partie¹⁵². On refuse donc à Pevsner l'inscription à l'association, ce qui signifie qu'il perd toute forme de statut officiel en Allemagne.

Une lettre de mars 1935 révèle son état d'esprit à l'annonce de cette nouvelle : « Je ne suis ni étonné ni blessé. Toutefois, cela fait peut-être du bien d'être à nouveau frappé par ce vent glacial. [...] Une lettre si désagréable est salubre, elle vous remet les pieds sur terre¹⁵³. » Un mois plus tard, il confesse pourtant l'espoir de trouver un moyen de contourner le règlement : « des journaux disaient que les textes scientifiques ne dépendaient pas de la RKK. [...] J'ai aussi dans l'idée que [les mesures] ne

147. *Ibid.*

148. Lettre de Joseph Goebbels, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11 avril 1933, citée dans Paul Meier-Benneckenstein (éd.), *Dokumente der deutschen Politik*, vol. 1 : *Die Nationalsozialistische Revolution 1933*, Berlin, 1935, p. 255-58.

149. Nikolaus Pevsner, « Zum Briefwechsel Furtwängler-Goebbels », *Zeitwende*, juillet 33.

150. Voir le chapitre « Some individuals: Schoeps, Pevsner, Kantorovicz, Landmann », in : Lionel Gossman, *The Passion of Max von Oppenheim. Archaeology and Intrigue in the Middle East from Wilhelm II to Hitler*, [Cambridge], Open Book, 2013, p. 293-324.

151. Voir Volker Dahm, « Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die "Berufsgemeinschaft" als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, vol. 34, 1986, p. 53-84.

152. Voir Brenner, *Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, op. cit., p. 53-62.

153. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 17 mars 1935, AP.

concernent que ceux dont c'est le métier d'écrire dans les journaux et non ceux qui écrivent occasionnellement¹⁵⁴ ». Malgré son émigration, Pevsner compte encore se poser après avril 1933 en interlocuteur culturel officiel en Allemagne, afin de maintenir sa visibilité dans le monde universitaire, en vue d'un éventuel revirement de situation.

Publier pour exister en Allemagne

En janvier 1934, Pevsner envoie le compte rendu d'une exposition d'œuvres de James McNeill Whistler à la *Neue Zürcher Zeitung*¹⁵⁵, adoptant la posture d'un correspondant international spécialiste de l'art anglais. Dans cette même veine, il commente en février 1934¹⁵⁶ une exposition londonienne sous le titre « L'essence anglaise de l'art anglais » dans *Deutsche Zukunft* (l'éditeur de *Deutsche Zukunft*, Fritz Klein, est connu pour ses positions conservatrices¹⁵⁷). Avant de soumettre son manuscrit, Pevsner demande à Carola de lui envoyer un exemplaire du journal, afin de s'imprégner de son style et de sa tonalité¹⁵⁸. Dans la recherche de sujets potentiels pour des articles à proposer à des revues allemandes, il a donc constamment à l'esprit l'opération de médiation qui pourrait déterminer sa nouvelle place à l'intersection des deux cultures.

Vers 1934, Pevsner prépare un essai sur William Morris en prévision du centenaire de sa naissance : « Je n'arrête pas de penser à un article qui ferait date sur Morris, pour l'Allemagne. Il faut que je continue à publier là-bas¹⁵⁹. » La *Deutsche Rundschau* se dit prête à publier son texte, « mais réduit presque de moitié¹⁶⁰ ». Soumis à l'impératif de la publication, il n'est pas en position de défendre l'intégrité de son essai : « Si [le Morris] revient », écrit-il à son épouse, « renvoie-le moi *immédiatement*, s'il te plaît, pour que je commence ces maudites coupes¹⁶¹ ». Il la charge d'écrire en son nom à Paul Fechter, rédacteur au *Deutsche Zukunft*, en la priant de

154. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 19 avril 1935, AP.

155. Voir lettre de Pevsner, 11 janvier 1934, *op. cit.* L'article est publié le 10 juillet 1934 sous le titre « James McNeill Whistler: Zum hundertsten Geburtstag ».

156. Nikolaus Pevsner, « Das Englische in der englischen Kunst: Die retrospective Ausstellung britischer Kunst in der Londoner Akademie », *Deutsche Zukunft: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft und Kultur*, 4 février 1934.

157. Voir Gossman, *The Passion of Max von Oppenheim*, *op. cit.*, note 23.

158. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11-13 janvier 1934, AP.

159. Lettre de Pevsner, 15 mars 1934, *op. cit.*

160. Lettre de Pevsner, mai 1934, *op. cit.*

161. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

remanier le manuscrit au préalable : « Si possible, fais un peu de collage pour que Fechter ne remarque pas que l'essai ne lui était pas destiné en fait, mais était écrit pour l'autre revue¹⁶². » En août 1934, Pevsner n'a toujours pas reçu de nouvelles de l'article sur Morris¹⁶³, qu'il qualifie au début de l'année suivante d'essai « maudit¹⁶⁴ ».

Parmi les quelques écrits qu'il parvient à faire publier en Allemagne, certains ont une forte teneur patriotique, comme l'essai « L'art et l'État » paru dans *Der Türrner*, revue conservatrice ouvertement hostile à la République de Weimar¹⁶⁵. Pevsner s'en inquiète d'ailleurs dans ses lettres : « J'ai reçu le *Türrner*, et je me sens mal à l'aise. Dans le même numéro, il y avait de l'antisémitisme. [...] Aurais-je dû... ou non¹⁶⁶ ? » Rédacteur en chef depuis 1933, Friedrich Castelle (1879-1954) est un membre de la première heure du parti national-socialiste et donne dans la revue une large place à l'art et à l'architecture, pour exalter le sentiment nationaliste¹⁶⁷. Pevsner se sent mal à l'aise car le patriotisme affiché dans son essai, tout en reposant sur certaines de ses convictions personnelles, a été formulé stratégiquement, pour aider à la publication, à commencer par le titre qui fait écho à une conférence de Pinder d'août 1933, « Les beaux-arts dans le nouvel État allemand¹⁶⁸ ».

Pevsner cherche à s'inscrire, malgré la distance dans le discours dominant sur l'art allemand, qui instaure un lien étroit avec la politique. Il propose un article intitulé « L'art du présent et l'art du futur » à la revue *Kunst der Nation*, sous le pseudonyme « Peter Bernt¹⁶⁹ ». Malgré un ton naturaliste et enthousiaste, le manuscrit reflète sa frustration d'être loin de l'Allemagne juste au moment où la politique culturelle se négocie¹⁷⁰. *Kunst der Nation* a pour ambition de mettre en relation l'art d'avant-garde et la politique culturelle nationale-socialiste, et reste entre l'automne 1933 et son interdiction au printemps 1935 un important forum de l'art

162. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mai 1934, AP.

163. Voir lettre de Pevsner, août 1934, op. cit.

164. Lettre de Pevsner, 1935, op. cit.

165. Id., « Kunst und Staat », *Der Türrner*, 36, 1934, p. 514-517.

166. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mars 1934, AP.

167. *Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren 1750 bis 1950* (www.autorenlexikon-westfalen.lwl.org/).

168. Iain Boyd Whyte analyse ces deux textes dans « Nikolaus Pevsner: Art History, Nation, and Exile », *RIHA Journal* (<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/whyte-pevsner>), paragraphes 21-30.

169. Nikolaus Pevsner, « Kunst der Gegenwart und Kunst der Zukunft », GP 15.

170. Voir *ibid.*

moderne, alors même que les revues traditionnelles interrompent leur publication ou sont mises au pas¹⁷¹. Parmi les collaborateurs les plus importants de la revue, on trouve plusieurs historiens d'art, dont Pinder et Herbert von Einem (1905-1983)¹⁷², qui propagent l'idée d'une correspondance intime entre l'impulsion artistique moderne et l'élan politique national-socialiste. Pevsner reçoit une réponse négative à sa proposition d'article. On lui explique que son manuscrit est trop long, mais le contenu n'est pas remis en cause¹⁷³.

L'institut Warburg : havre ou enclave ?

Le déplacement de la bibliothèque Warburg à Londres en 1933 illustre la préservation d'une *securitas* universitaire à peine modifiée par la transposition dans un nouveau milieu. Le régime national-socialiste met fin aux activités de l'Institut en 1933. Face à la menace de démantèlement de la bibliothèque, l'AAC est contactée et charge William Constable (1887-1976), directeur de l'Institut Courtauld, d'évaluer sur place les risques d'un transfert. Constable se prononce en faveur d'un déménagement en urgence, qui a lieu en décembre 1933¹⁷⁴. Des postes universitaires sont prévus pour Ernst Cassirer (1874-1945) à Oxford, Edgar Wind (1900-1971) à Cambridge et Erwin Panofsky à Edimbourg¹⁷⁵, et les autres employés de la bibliothèque — dont Gertrud Bing, Eva von Eckardt (1898-1978), Otto Fein (1906-1966), Hans Meier (1872-1941) et Fritz Saxl — voient eux aussi leur chemin balisé.

Les membres du personnel du Warburg ne sont pas considérés comme des réfugiés par l'administration britannique, contrairement aux étudiants et intellectuels germanophones émigrés qui viennent travailler à l'Institut. Tout ceci ne forme pas réellement une communauté, ce que confirme le récit de Margot Wittkower, citée par l'historienne Teresa Barnett :

171. Voir Stefan Germer, « Kunst der Nation », in : Bazon Brock et Achim Preiss (éd.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1990, p. 21-40.

172. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 70-73.

173. Voir la lettre à Nikolaus Pevsner, 21 février 1934, GP 1/15.

174. Pour un récit détaillé du déplacement de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, voir : Wuttke, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg », op. cit. et Bernhard Buschendorf, « Auf dem Weg nach England – Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg », in : Michael Diers (éd.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institut*, Hambourg, Bölling und Galitz, 1993, p. 85-128.

175. Lettre de Gertrud Bing à E. Warburg, 28 septembre 1933, Archives de l'Institut Warburg, Correspondance générale.

Il semblerait que le Warburg soit devenu plus nettement partie de l'histoire de l'art britannique et pourtant, en même temps, vous avez dit il y a quelques instants, hors micro, que quand Bing est devenue directrice, il n'y avait personne d'autre, parce qu'aucun de ceux qui n'étaient pas allemands n'aurait voulu faire partie de cet institut étrange ? En ce sens, il semble ne jamais s'être réellement intégré ; on le voit toujours comme étant en léger décalage avec l'*establishment* artistique en Grande-Bretagne¹⁷⁶.

D'après Wittkower, la bibliothèque Warburg a une place à part au cœur du paysage institutionnel britannique, et invite à relativiser des analyses qui, comme l'exemple suivant, semblent encore dominer de nos jours l'historiographie :

Le processus d'enracinement fut facilité par le fait que l'Institut en tant qu'organisation, et ses membres individuels, cherchaient activement le contact avec les intellectuels et les institutions britanniques et, avec le temps, ils furent à même de se creuser une niche qui devint unique, un développement hors des limites de Hambourg, issu de l'expérience de la recherche en Grande-Bretagne¹⁷⁷.

De son côté, Pevsner rencontre Saxl à Londres et entretient avec lui des rapports assez amicaux, sans pour autant ressentir d'affinités professionnelles :

Hier soir, longue promenade et thé avec Saxl. Il est sympathique, même si, sur le plan scientifique, je le devance largement. [...] Politiquement, il a une position très différente de la mienne. Mais cela ne se ressent pas. Il a commandé des exemplaires de ma recension chez l'éditeur. C'est donc qu'elle lui plaît¹⁷⁸.

Tancred Borenius, médiateur et modèle d'une *lingua* nouvelle

Sans attache à l'Institut Warburg, Pevsner ne peut compter que sur lui-même pour s'assurer un emploi stable. Or sans même prétendre immédiatement à un poste de professeur qu'il n'avait, après tout, pas encore atteint au moment de son départ d'Allemagne, il se retrouve face à un champ assez restreint de possibilités. Il existe alors seulement trois

176. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 172.

177. McEwan, « A Tale of One Institute and Two Cities », in : Wallace, *German-speaking Exiles in Great Britain*, op. cit., p. 37.

178. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 janvier 34, AP.

chaires d'histoire de l'art au Royaume-Uni: Tancred Borenius (1885-1948) occupe la chaire professorale Durning-Lawrence, créée en 1922 à University College London. La chaire Slade à Oxford, Cambridge et Londres, financée par le collectionneur d'art Felix Slade, existe depuis 1869. Enfin, la chaire Watson Gordon pour les beaux-arts à Edimbourg, nommée d'après le peintre écossais, membre fondateur de l'Académie royale d'Écosse, a été fondée en 1879. Ces postes répondent à un rapport bien particulier à l'art, loin d'une approche esthétique théorique (la chaire Watson Gordon ne porte même pas la mention « histoire de l'art », même si le sujet constitue une grande partie de l'enseignement proposé).

D'origine finlandaise, Borenius présente le profil courant en Grande-Bretagne de l'universitaire ancré dans l'aspect pratique voire mercantile de sa discipline, puisqu'il est à la fois professeur et expert pour la maison d'enchères Sotheby's. Dans les années 1920, il correspond avec Pevsner sur le thème du maniérisme italien et lui présente ses contacts dans le milieu de l'art lorsque le *Privatdozent* fait un séjour à Londres en 1930. En remerciement, Borenius est invité à l'université de Göttingen pour donner une série de cours sur la peinture médiévale¹⁷⁹. Son témoignage auprès de la SPSP en 1933 est donc celui d'un observateur extérieur pour qui le contexte britannique est familier, mais qui a eu l'occasion d'observer le milieu allemand :

[Pevsner est] l'un des historiens de l'art allemands les plus prometteurs. Il a une bonne connaissance de l'anglais et s'est spécialisé avec beaucoup de succès, ces dernières années, en histoire de l'art et de l'architecture anglaise. En fait, [...] grâce à ses efforts, Göttingen était sur le point de devenir l'un des principaux centres pour les études de la civilisation anglaise en Allemagne¹⁸⁰.

À partir de 1933, Borenius joue régulièrement les intermédiaires auprès de l'Institut Courtauld, et grâce à lui Pevsner est employé pour donner ponctuellement des cours, superviser des sujets d'examen et même codiriger des recherches¹⁸¹.

Dans son introduction à un cours de 1934, Pevsner rend un hommage appuyé à son nouveau mentor. Borenius incarne un idéal accessible, celui de l'universitaire sérieux, médiateur au sein de la culture britannique d'une tradition historiographique prestigieuse, naturellement apparentée à l'Allemagne :

179. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 100.

180. Lettre de Tancred Borenius à l'AAC, 9 juillet 1933, SPSP.

181. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 24 janvier 1934, AP.

Je suis frappé par l'atmosphère familière de ce bâtiment, son sérieux, sa sobriété et, si je peux dire, son confort. Cela me rappelle l'atmosphère de l'université allemande où j'enseignais et que j'ai dû quitter, et cela me donne du courage pour vous parler d'un sujet aussi pointu que celui que j'ai choisi pour ces cours. Mais, par-dessus tout, ce qui me rassure en présentant ce sujet, c'est la présence de notre président de séance. Je suppose que vous savez tous que Tancred Borenius a introduit dans ce pays l'histoire de l'art dans le sens où elle est enseignée dans les universités allemandes, c'est-à-dire d'une discipline universitaire à l'égal de toutes les autres, égale en rigueur et en sérieux. Étant donné le développement que connaît en ce moment même l'histoire de l'art dans plusieurs universités anglaises, l'importance de ce qu'a accompli le D^r Borenius est encore plus évidente aujourd'hui qu'alors¹⁸².

Réaffirmer sa *dexteritas*

L'insertion dans un nouveau réseau sur lequel fonder une *dexteritas* professionnelle se fait lentement, car Pevsner doit se faire connaître. Les cours donnés à Londres sont l'occasion de prendre contact avec une constellation qui ne lui est pas familière. Toutefois, le nouvel enjeu de la sociabilisation est d'autant plus difficile à relever qu'il ne sait plus comment évaluer ses propres prestations selon les critères du public britannique: « Tout s'est bien passé pour le texte, mais il faisait tellement sombre que je n'avais pas de contact visuel. Dans l'ensemble, je suis déconfit [...]. C'est peut-être ce maudit pays. Peut-être qu'il n'y a pas d'applaudissements à tout rompre ici, Dieu seul le sait¹⁸³! ». Il n'échappe pas à Pevsner que ses prestations ne suffiront pas et qu'il lui faut aussi des relations: « En Angleterre, beaucoup de choses tiennent au fait qu'on montre sa valeur. Mardi, entretien avec Constable, que je dois caresser dans le sens du poil¹⁸⁴. » Or les rapports entre Borenius et Constable à l'Institut Courtauld sont assez tendus. Ce dernier refuse plusieurs fois de confier à Pevsner autre chose que des tâches ponctuelles, alors que d'autres obtiennent des postes fixes.

Une atmosphère de compétition règne entre les universitaires émigrés, qui reproduit parfois des rapports préexistants en Allemagne avant leur départ. Ainsi, Pevsner apprend que le Courtauld va embaucher l'historien du baroque Hermann Voss (1884-1969): « Voilà comment les

182. Nikolaus Pevsner, *Venetian Painting in the 18th Century*, 1934, GP 4/77.

183. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 24 janvier 1934, AP.

184. Lettre de Pevsner, janvier 1934, *op. cit.*

vieilles histoires me poursuivent. Mais je suppose qu'il sera très ennuyeux et que son anglais est moyen. Cela aiderait¹⁸⁵. » Le sujet dont Pevsner réclame la prééminence est l'art italien, de la Renaissance à l'époque baroque, auquel Voss¹⁸⁶ a consacré une thèse d'habilitation obtenue à Leipzig en 1919, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (« La peinture de la Renaissance tardive à Rome et à Florence »)¹⁸⁷. Devenu directeur adjoint du Kaiser Friedrich Museum (aujourd'hui musée Bode) à Berlin, où il travaillait comme volontaire depuis les années 1910, Voss a aussi écrit en 1924 le huitième volume de la collection *Propyläen Kunstgeschichte — Die Malerei des Barock in Rom* (« La peinture baroque à Rome »)¹⁸⁸.

Voss et Constable ont correspondu entre octobre 1934 et février 1935 au sujet d'un emploi au Courtauld, et Voss a donné en mars 1935 une série de conférences sur la peinture baroque¹⁸⁹. Dans un document autobiographique écrit dans les années 1960, il présente cet épisode londonien comme une tentative de s'installer en Angleterre. Pourtant, à l'époque, Pevsner apprend que Voss va être embauché à Wiesbaden et se plaît à croire que Londres est un échec pour son collègue et rival :

Une autre de mes grandes « haines » d'autrefois est aussi à Londres : Voss, qui est chargé de mes cours au Courtauld. En fait, il quitte Berlin et va à Wiesbaden, ce qui m'a tout l'air, et ce n'est pas pour me déplaire, d'une mesure disciplinaire. [...] Les cours de Voss sont mauvais, rapport authentique par [Alec] Clifton-Taylor qui va encore écrire pour me mettre en tête de liste. Je le laisse faire et je ne me mêle de rien¹⁹⁰.

Au seuil d'une nouvelle *securitas*

Sur les conseils de Borenus, Pevsner postule en décembre 1933 à la chaire Watson Gordon¹⁹¹ et il est sélectionné pour un entretien. Avoir

185. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 22 novembre 1934, AP.

186. Voir Eduard Hüttinger, *Porträts und Profile: Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen, Erker, 1992, p. 98-109.

187. Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, Grote, 1920.

188. *Id.*, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, Propyläen, 1924.

189. NL Hermann Voss, I 1A-1B, « University of London, Courtauld (Constable) », Deutsches Kunstarchiv, Musée national allemand, Nuremberg.

190. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 13 mars 1935, AP. Berlin, du point de vue de Pevsner, est l'épicentre de l'histoire de l'art en Allemagne, mais la biographie de Voss suggère qu'il a vu à Wiesbaden une meilleure chance de faire progresser sa carrière.

191. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 150.

une place dans la *shortlist*, lui affirme son entourage, est un honneur¹⁹². Ce n'est certes qu'un statut officieux mais qui pourrait lui attirer une certaine notoriété par la suite. À l'approche de la décision, son contact à Edimbourg l'informe des dernières discussions du comité de sélection, comme il le rapporte à Carola :

La question a été posée : si un Allemand était sélectionné, pourquoi faudrait-il que ce soit moi ? On a envisagé de proposer le poste à Panofsky, entre autres. Je pense vraiment qu'il aurait refusé malgré le salaire élevé. Il est en Amérique. Mais comme tu le vois, les perspectives sont assez sombres. Je n'ai pas le trac avant l'entretien, mais je n'ai pas non plus beaucoup d'espoir¹⁹³.

Panofsky est déjà professeur quand, pendant l'année universitaire 1931-1932, il est invité à enseigner à la New York University. Bien qu'on lui offre des postes du genre de celui d'Edimbourg au Royaume-Uni, c'est à New York qu'il émigre en 1934. L'année suivante, il devient le premier professeur de l'École d'études historiques à Princeton¹⁹⁴.

Se comparer à Panofsky met Pevsner en position d'infériorité. Pourtant, continuant la lettre après l'entretien, il s'exprime avec plus d'optimisme :

Fin de la réunion, des gens bien, des questions amicales, rien de politique. J'ai *forcément* fait bonne impression. Peut-être un peu timide. Pas de fautes de langue, je crois. La seule question : cette impression suffit-elle ? 32 ans, c'est un peu jeune. Parmi les questions, c'est intéressant, une question sur Panofsky, dont j'ai bien sûr chanté les louanges. Et puis : est-ce que j'allais introduire beaucoup d'aspects modernes. Je me suis prudemment retenu et j'ai dit que le cours était trop bref et que cela pouvait facilement tourner en débat sur le goût. Mais on pourrait organiser quelque chose en petit comité avec les étudiants intéressés¹⁹⁵.

Le comité fait plutôt le choix de la tradition et nomme David Talbot Rice (1903-1972). Pevsner apprend plus tard qu'ils étaient les deux derniers candidats. Le profil du nouvel occupant de la chaire Watson Gordon est typique de l'universitaire britannique par opposition au *Kunsthistoriker* idéalisé par Pevsner : issu d'une famille aisée, éduqué à Eton puis à Oxford, Talbot Rice est diplômé d'archéologie et d'anthropologie. À

192. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} février 1934, AP.

193. Lettre de Pevsner, 9 mars 1934, *op. cit.*

194. Voir Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

195. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 9 mars 1934, AP. (Pevsner souligne.)

Oxford, il fait partie du cercle intime d'Evelyn Waugh et inspire d'ailleurs l'un des personnages principaux du roman *Brideshead revisited* (1945, trad. fr. *Retour à Brideshead*). Considéré comme un « universitaire *gentleman*¹⁹⁶ », il occupe la chaire d'Edimbourg jusqu'à sa mort en 1972.

Après la déconvenue d'Edimbourg, Pevsner se montre de plus en plus défaitiste dans sa correspondance :

Parmi les autres historiens de l'art, seuls Panofsky et [Wilhelm] Köhler ont de vrais postes, assez bien payés pour faire vivre leurs familles. En Angleterre, il n'y en a pas un, [Frederick] Antal est le seul à recevoir une bourse d'un an de l'AAC qui soit du même montant que la mienne¹⁹⁷.

La perte de la *securitas* se révèle dans toute son ampleur avec l'échec d'une autre candidature pour laquelle il semble bien plus confiant qu'Edimbourg : en 1935, il se présente au poste de directeur de la National Gallery de Dublin. Là encore, il est présélectionné, mais n'obtient pas le poste. C'est « un coup affreux » qui met fin à tout espoir de « [s]'imposer dans [s]a profession¹⁹⁸ ». L'alternative à laquelle il doit se résoudre est d'entrer dans le monde de l'entreprise. En acceptant le poste de directeur des achats chez le fabricant de meubles Gordon Russell en 1936, Pevsner acquiert une forme de sécurité qui ne correspond pas vraiment à l'image qu'il a de lui-même.

Birkbeck : la reconnaissance

Ce n'est qu'après son internement à Huyton en 1940 que Pevsner accède à un emploi relativement stable à l'université. Les Pevsner ont pour voisin à Hampstead, dans le nord de Londres, George F. Troup Horne, qui fait partie de l'administration de Birkbeck College. Birkbeck est une université londonienne spécialisée dans la formation d'étudiants adultes qui travaillent dans la journée ou souhaitent poursuivre leurs études, et compte deux facultés, une pour les arts et l'autre pour les sciences. En 1940, malgré les bombardements, Birkbeck décide de rester ouvert et même de proposer des cours pendant la journée ainsi que des conférences ouvertes au public¹⁹⁹. Troup Horne aurait alors suggéré que

196. « Talbot Rice, David », *Dictionary of Art Historians* (<http://www.dictionaryofarthistorians.org/riced.htm>).

197. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 29 mars 1935, AP.

198. Lettre de Pevsner, 10 juin 1935, *op. cit.*

199. Voir Eric Warmington, *A History of Birkbeck College, University of London, during the Second World War, 1939-1945*, Londres, Birkbeck College, 1954.

L'on engage Pevsner dans ce contexte, pour compenser la mobilisation de nombreux enseignants en 1940²⁰⁰. En collaboration avec l'Institut Courtauld, Pevsner propose, le soir, une série de conférences publiques sur la relation de l'art à l'histoire et à la littérature européenne et, dans la journée, des cours sur l'appréciation de l'art, un thème dont la dimension réflexive joue un rôle important dans l'évolution de son historiographie. Satisfait des cours de Pevsner, le *Master* de Birkbeck, John Maud, cherche à créer un poste pour lui après son internement, en collaboration avec le Courtauld²⁰¹. Cependant, le projet avorte faute de moyens.

En 1941, l'ensemble des cours est déplacé dans la journée à cause des raids aériens nocturnes, et des unités de surveillance des incendies sont formées que l'on surnomme « guetteurs sur le toit » (*roof-spotters*) ou « Jim Crows²⁰² ». Recruté parmi eux, Pevsner écrit à la SPSL : « J'ai reçu une promotion et je suis maintenant veilleur d'incendie à Birkbeck College. Ce n'est nullement le retour à un environnement universitaire que j'imaginai, mais c'est une nette amélioration²⁰³. » Il n'en continue pas moins ponctuellement ses activités universitaires, qui lui gagnent peu à peu une place dans le personnel enseignant. En 1942, après la réouverture de la branche londonienne de la *Classical Association*, il donne deux conférences qui complètent des interventions d'experts des civilisations gréco-romaines, « *The Spirit of Greek Art* » (« L'esprit de l'art grec ») et « *The Spirit of Roman Art* » (« L'esprit de l'art romain »)²⁰⁴, dans lesquelles il s'appuie (plus explicitement que dans aucun autre des cours donnés jusqu'alors en Angleterre) sur la notion de *Zeitgeist*. Selon les dires de ses collègues, Pevsner profite également de ses gardes sur le toit pour travailler au manuscrit de son livre *An Outline of European Architecture* (trad. fr. *Génie de l'architecture européenne*), assis sur un seau renversé²⁰⁵. Pour l'année universitaire 1942-1943, le conseil académique crée spécialement pour lui une charge de cours à temps partiel en art, pour le bénéfice particulier des étudiants de langues et d'histoire de la faculté des arts²⁰⁶, ce qui marque le début de sa carrière à un poste permanent.

200. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 254.

201. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à la SPSL, 22 septembre 1940, SPSL.

202. Voir Warmington, *A History of Birkbeck College*, op. cit., p. 46.

203. Lettre de Nikolaus Pevsner à Esther Simpson, 11 mars 1941, SPSL.

204. Id., *The Spirit of Greek Art et The Spirit of Roman Art*, GP 3/54.

205. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 292.

206. Warmington, *A History of Birkbeck College*, op. cit., p. 115.

LA RÉCEPTION ALLEMANDE

Pevsner établit et préserve dans son activité à l'étranger les fondements d'une *dexteritas* qui a acquis une légitimité internationale, et exploite sa double expérience pour encourager les progrès collaboratifs de l'histoire de l'art et de l'architecture, tout particulièrement entre l'Allemagne et la Grande-Bretagne.

Ceux qui sont partis, ceux qui sont restés

En 1951, Pevsner reçoit une lettre de Walter Paatz (1902-1978), un collègue allemand qui a connu le parcours professionnel idéal qu'il convoitait dans sa jeunesse. Ancien étudiant de Vitzthum à Göttingen, Paatz a travaillé à Florence entre 1927 et 1929²⁰⁷, au moment où Pevsner envisageait lui-même d'essayer de trouver un poste en Italie, et est devenu directeur de l'Institut d'histoire de l'art à l'université d'Heidelberg en 1942. Il écrit à son homologue au Royaume-Uni en faisant allusion à un passé commun et en s'interrogeant sur la nature des relations possibles entre les universitaires allemands qui sont restés et ceux qui ont dû partir :

Je serais très heureux d'avoir à nouveau de vos nouvelles. Vous savez que j'ai été très proche de Vitzthum jusqu'à la fin. Je ne crois pas vous avoir fait du tort mais je ne sais pas, en fait, si vous seriez enclin à renouer des liens avec des Allemands. Quoi qu'il en soit, je vous prie de considérer cette lettre comme un signe de bonne volonté de la part d'un Allemand qui garde un souvenir plaisant de vous et a ressenti le Troisième Reich comme un cauchemar. Sur mon compte, je dirai seulement que je suis maintenant professeur à Heidelberg. Depuis qu'[August] Grisebach a récupéré son poste, nous avons travaillé en parfaite intelligence et je dois dire que cet homme digne et silencieux me manque depuis qu'il nous a quittés l'an dernier²⁰⁸.

Cette lettre témoigne d'un moment de transition pour l'historiographie de l'art de langue allemande après la Seconde Guerre mondiale, où la tâche la plus urgente est de retrouver une position à l'international. Paatz admet timidement une certaine culpabilité générale mais en appelle à la sympathie de Pevsner pour renouveler le dialogue. Il fait allusion à son collègue August Grisebach (1881-1950), dont l'épouse était de confession juive et qui a dû démissionner de la chaire d'histoire de l'art en 1937²⁰⁹.

207. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 289-292.

208. Lettre de Walter Paatz à Nikolaus Pevsner, 17 mai 1951, GP 1/4.

209. Voir Golo Maurer, *August Grisebach (1881-1950) – Kunsthistoriker in Deutschland*, Ruppolding, Rutzen, 2007.

Une étude récente sur les activités de Paatz pendant la période nationale-socialiste défend l'hypothèse selon laquelle il aurait adopté une « stratégie du flottement » qui s'est avérée payante : « Paatz évita toute forme d'opposition et s'adapta ; par exemple, il faisait partie de l'association [allemande] des enseignants d'université [national-socialistes] (contrairement à Grisebach²¹⁰). » Paatz a toujours soutenu qu'il avait eu une carrière difficile malgré cette affiliation, mais les faits ne semblent pas le confirmer²¹¹. Pourtant, dans sa lettre à Pevsner, il raconte les années d'après-guerre comme un retour à la normale après une période de « cauchemar », un discours du refoulement que l'on retrouve chez un nombre significatif d'universitaires de langue allemande. La véritable phase de retour critique n'aura lieu que bien plus tard, à l'avènement d'une nouvelle génération menée par Heinrich Dilly²¹². Immédiatement après le conflit, sur l'ensemble des universités, seuls quatre historiens de l'art se sont vus refuser le droit de réintégrer leur poste à cause de leur compromission avec le nazisme (notamment Pinder). La majorité de ceux qui exerçaient pendant les années 1930 est à nouveau active dans les années 1950²¹³, dont Paatz.

Dans le discours du premier congrès des historiens d'art allemands en 1948, Herbert von Einem fait l'éloge des universitaires restés en Allemagne : « Nombre sont ceux [qui] ont veillé au sein de la patrie sur la flamme de l'esprit et de la science véritables et l'ont transmise aux plus jeunes²¹⁴. » Plus loin, une allusion aux intellectuels allemands déplacés contient déjà en germe le discours positif tenu par les historiographes, mais avec une tonalité patriotique plus forte : « Aussi douloureuse qu'ait été leur perte pour la vie scientifique en Allemagne, il ne faut cependant

210. Dietrich Schubert, « Heidelberger Kunstgeschichte unterm Hakenkreuz », in : Ruth Heftrig (éd.), *Kunstgeschichte im "Dritten Reich": Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin, Akademie, 2008, p. 65-86, ici p. 83. (Sur le *Nationalsozialistischer Deutscher Dozentenbund*, voir Anne Nagel, « "Er ist der Schrecken überhaupt der Hochschule": Der Nationalsozialistische Deutsche Dozentenbund in der Wissenschaftspolitik des Dritten Reich », in : Joachim Scholtyseck (éd.), *Universitäten und Studenten im Dritten Reich. Bejahung, Anpassung, Widerstand*, Berlin, Lit, 2008.)

211. Voir *ibid.*, p. 84.

212. Voir Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort, Suhrkamp, 1979 et *Id.*, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, *op. cit.*

213. Voir Doll/Fuhrmeister/Sprenger, *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, *op. cit.*, introduction. Sur l'évolution de l'histoire de l'art dans les universités allemandes après la Seconde Guerre mondiale, voir Nikola Doll (éd.), *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne, Böhlau, 2006.

214. Herbert von Einem, « Eröffnungsansprache », in : [Deutsche Kunsthistorikertagung] (éd.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl*, 1948, Berlin, Mann, 1950, p. 9-15, ici p. 9.

pas oublier qu'ils ont soutenu la résonance féconde de l'esprit scientifique allemand dans les pays qui les ont accueillis²¹⁵. »

Par un discours ancré dans une logique de réhabilitation de la fierté nationale, von Einem oppose au choix du départ celui de la sauvegarde de la discipline : « Aujourd'hui, on sait à peine, on reconnaît encore moins, voire, on méconnaît injustement ce que signifie pour notre patrie la force persévérante de ceux qui sont restés en Allemagne pendant ces heures sombres²¹⁶. » La lettre de Paatz à Pevsner est donc à lire dans ce contexte de reconstruction de l'image de l'historiographie germanophone de l'art comme protectrice, au cœur d'un régime hostile, de l'essence même de la discipline. Sans pour autant envisager un retour dans une université allemande, Pevsner continue à tenir son pays d'origine en haute estime, pour sa contribution à l'histoire de l'art, et identifie dans la production scientifique de ses collègues en Allemagne des transferts potentiels. Il répond favorablement à la prise de contact de Paatz et encourage même les éditions Penguin à traduire en anglais *Die Kunst der Renaissance in Italien* (« L'art de la Renaissance en Italie ») dès sa sortie allemande en 1953²¹⁷.

Pevsner en Allemagne : dialogue international, défense de l'art anglais

L'une des premières interventions de Pevsner dans son pays natal après la Seconde Guerre mondiale a lieu pendant le congrès des historiens d'art (*Kunsthistorikertag*) d'Essen, en août 1956. C'est un événement particulièrement représentatif de la réouverture du dialogue entre l'historiographie de langue allemande et la communauté internationale des chercheurs, dispersée pendant les années 1930. Les historiens d'art étrangers figurent en bonne place dans le discours inaugural :

Nous accueillons à nouveau comme invités quelques-uns de nos collègues de l'étranger, d'Autriche, de Suisse, des Pays-Bas, d'Angleterre et d'Amérique. La portée de notre association dans toute l'Allemagne est révélée par chaque congrès, cette année peut-être avec plus de force que jamais. Nous voyons réunis nos collègues de toute l'Allemagne, dévoués à notre discipline et à sa tradition, unis dans un effort portant sur les mêmes objets et les mêmes questions, partageant les mêmes aspirations

215. Von Einem, « *Eröffnungsansprache* », *op. cit.*, p. 9.

216. *Ibid.*

217. Walter Paatz, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Kohlhammer, 1953. Voir la correspondance entre Pevsner et l'éditrice Eunice Frost, 1953-1954, Penguin Papers (PP). Le projet n'aboutit pas du fait d'un litige avec les traducteurs.

et la conviction que chaque résultat doit faire ses preuves aux yeux du monde²¹⁸.

Les invités venus de l'extérieur ont une fonction de témoin: ils pourront, à la suite du congrès, répandre la nouvelle du renouveau de l'historiographie de l'art en Allemagne de l'Ouest après la période nationale-socialiste dont l'écho se propage jusque dans les années 1950. Malgré ses origines allemandes, Pevsner est placé dans la constellation de ces historiens d'art étrangers et le thème qu'il choisit de présenter, l'architecture anglaise à l'époque de Shakespeare, le confirme.

Dans sa communication, Pevsner insiste sur l'importance de l'architecture élisabéthaine qui, certes influencée par les courants de la Renaissance et du maniérisme venus d'Italie et de France, s'est pourtant développée en « un nouveau style propre²¹⁹ » grâce à « une synthèse stylistique qui conserva constamment une spécificité typiquement anglaise²²⁰ » dont l'exemple le plus représentatif est Burghley House (1585) par William Cecil. Convoquant dans son analyse les notions de *Zeitgeist* et de caractères nationaux, Pevsner identifie dans l'architecture du XVII^e siècle « l'interpénétration de formes stylistiques de la Renaissance et du maniérisme de provenances diverses et de “constantes formelles” anglaises²²¹ », transférant ainsi dans le contexte germanophone sa démonstration de la valeur intrinsèque de l'art anglais.

Après la guerre, la carrière de Pevsner s'ouvre vers l'étranger, notamment vers l'Allemagne. L'heureux compromis dont il s'est montré capable entre érudition et accessibilité de la connaissance est régulièrement salué par ses confrères. Sa place symbolique d'*outsider* le protège des préjugés courants envers les intellectuels de langue allemande aux propos secs, enfermés dans leur tour d'ivoire. La cultivation de l'*ethos* de l'historien d'art menée dans et malgré l'émigration prend une résonance transnationale quand on confère à Pevsner le statut d'interlocuteur privilégié, qu'il utilise principalement pour avancer la cause de l'histoire de l'art et de l'architecture britannique sur le plan international. Malgré la distance et ses nombreuses activités de recherche et d'édition, il garde un œil

218. Hans Kaufmann, « Eröffnungsansprache », *Kunstchronik*, n° 10, 1956, p. 270.

219. Nikolaus Pevsner, « Englische Architektur zur Zeit Shakespeare », in : *Ibid.*, p. 278-279, ici p. 278.

220. *Ibid.*, p. 279.

221. *Ibid.*

attentif sur l'activité de l'histoire de l'art et de l'architecture dans son pays d'origine et correspond régulièrement avec un cercle d'interlocuteurs allemands auprès duquel il use d'une notoriété reconnue dans les deux aires culturelles.